

Supplementum

ACTA UNIVERSITATIS SZEGEDIENSIS DE ATTILA JÓZSEF NOMINATAE

DISSERTATIONES

SLAVICAE

SLAVISTISCHE MITTEILUNGEN

МАТЕРИАЛЫ И СООБЩЕНИЯ ПО СЛАВЯНОВЕДЕНИЮ

SECTIO HISTORIAE LITTERARUM

XIX

SZEGED
1988

ACTA UNIVERSITATIS SZEGEDIENSIS DE ATTILA JÓZSEF NOMINATAE

DISSERTATIONES

SLAVICAE

SLAVISTISCHE MITTEILUNGEN

МАТЕРИАЛЫ И СООБЩЕНИЯ ПО СЛАВЯНОВЕДЕНИЮ

SECTIO HISTORIAE LITTERARUM

XIX

**SZEGED
1988**

**Publicationes Instituti Philologiae Rossicae in Universitate
de Attila József Nominata**

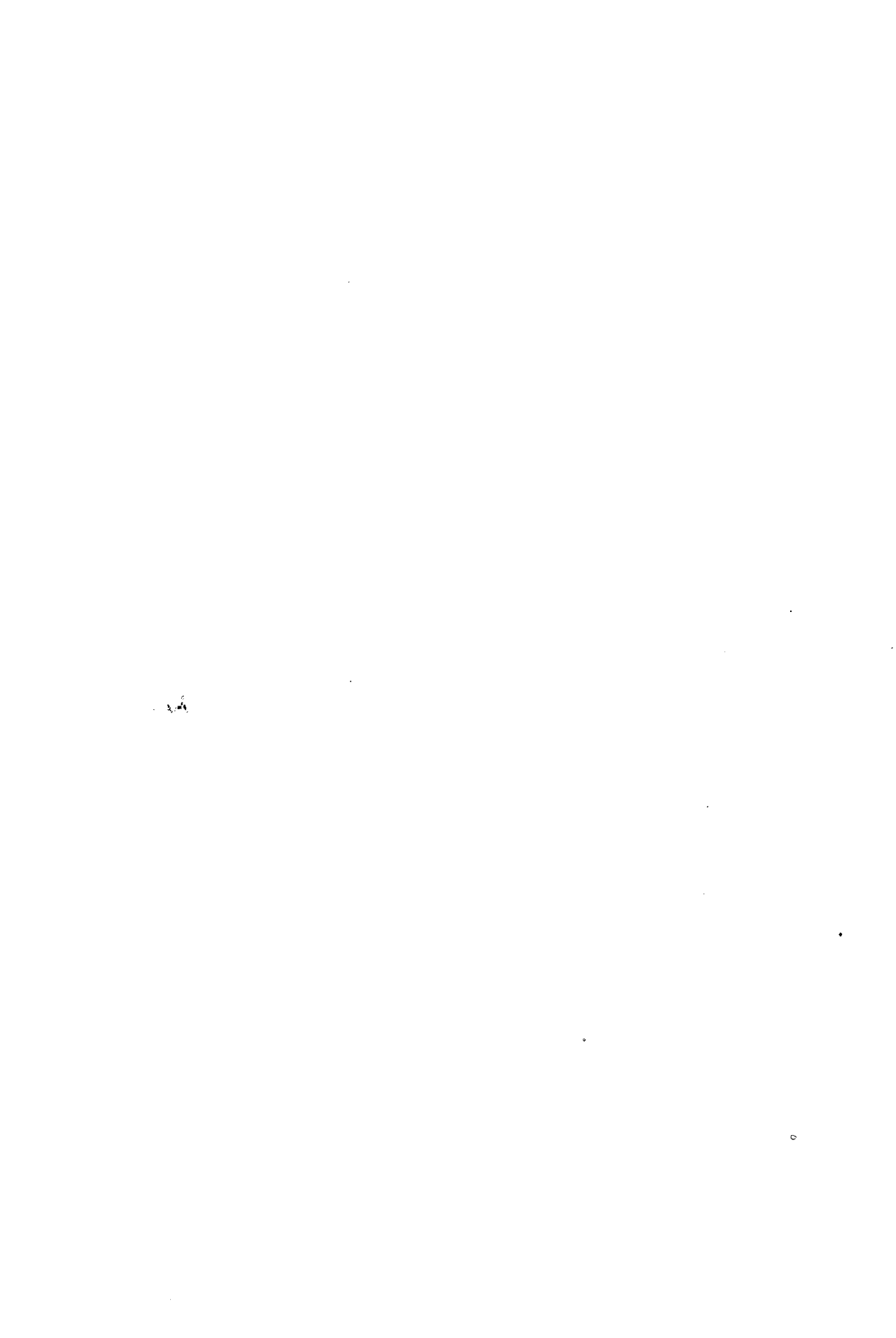
**Redigit
Katalin Szőke**

**Seriem publicationum edendam curat
Natália Szalma**

**HU ISSN 0324-6523 Acta Univ. Szeged
A. József Nom.
HU ISSN 0237-9562 Diss. Slav.**



В. Масицкий



Kötetünkben elsősorban azoknak a magyar egyetemi oktatóknak tanulmányait publikáljuk, akik két éven keresztül a szegedi és budapesti egyetemen speciális kollégiumot tartottak Borisz Paszternak munkásságáról. Szintén közreadjuk a szemináriumok munkájában részt vevő lengyel kollégák cikkeit és a kiemelkedő hallgatói dolgozatokat. A tanulmányok Borisz Paszternak munkásságát különböző nézőpontokból tárgyalják, annak függvényében, hogy a kutatók milyen irodalomtudományi irányzathoz tartoznak. A kötet első része Paszternak prózájáról írott tanulmányokat tartalmaz, második része - Paszternak alkotásfilozófiájáról szóló munka, a harmadik részben verselemzéseket közlünk, míg a negyedik rész - a hallgatók dolgozatai.

A kötet az MTA Soros-alapítványának támogatásával készült, melyet a szegedi Móra Ferenc Kollégium nyert el tudományos kutatások céljára.

В настоящий сборник включены работы, в первую очередь, венгерских исследователей - преподавателей сегедского и будапештского университетов, которые в течение двух лет руководили специальным семинаром студентов, занимаюсь изучением творческого наследия Б. Пастернака. В сборнике публикуются также и работы польских коллег, в содружестве с которыми проводилась работа со студентами, а также несколько лучших студенческих работ. Включенные в сборник статьи освещают творчество Б. Пастернака с разных точек зрения, отражая принадлежность исследователей к тем или иным направлениям в литературоведении. В первом разделе помещены статьи, освещающие проблемы прозы Б. Пастернака, второй раздел занимается работой, посвященной философии творчества художника, в третий раздел вошли статьи о поэзии, четвертый раздел - работы студентов.

Сборник издается на средства из фонда Лж. Шороша, переданного АН ВНР. Данные средства были получены общезнанием им. Ференца Мора /Сегедский университет/ в целях финансирования научных исследований.

ЧЕЛОВЕК, ИСТИНА, УНИВЕРСАЛЬНОСТЬ

/Анализ романа Б. Пастернака "Доктор Живаго"/

А. Фейер

В начале нашего века обнаружилась несостоятельность существовавшей на протяжении длительного времени конвенции: понятие "человек" утратило традиционное в европейском мышлении Нового времени оценочное значение. Характерная для предшествующих периодов в истории Нового времени уверенность сменилась сомнением в безусловной гуманности того представления о мире, которое складывалось в результате познавательной деятельности, вернее, стало сомнительным то положение, согласно которому человек по своей природе, то есть спонтанным образом, может включиться в порядок бытия. Идущее на смену прежнему закрытому, личностному представлению о мире представление открытое и безличное, несмотря на то, что прежняя оценочная система оказалась недействительной, все же не повлекло за собой введения противоположных прежним, отвечающих новому положению вещей, норм, а, принимая напряженность между нормой и действительным состоянием вещей и заботясь о приемственности культуры, сохранило изначала присущую европейскому мышлению антропоцентричность, то есть в конечном итоге, не отвергая несомненность фактов, все же сохранило стремление рассматривать понятие "человеческое" как ценностную категорию. С этого момента антропоцентрический принцип, находящийся в неприемлемом противоречии с фактом утраты понятием "человек" своей ценностности, по-прежнему осуществляющий человекоцентричность, но остающийся уже без всякого интеллектуального объяснения, создает ту духовную напряженность, которая продуцирует идейные явления эпохи.

Утрата понятием "человек" своего оценочного значения произошла потому, что мышление XX века ощутило на опыте невозможность бескритичного отождествления человека с индивидуумом как носителем ценностей, практически отказалось от того, осуществлявшегося в пределах закрытого, личностного представления о мире, положения, согласно которому человеческий феномен в целом может быть индивидуализирован, любой человек в полной мере может стать личностным носителем идейных проблем, их субъектом. Согласно открытому и безличному представлению о мире индивидуум при новом состоянии проблем как и прежде стремится быть носителем идеальных ценностей -- красоты, добра, истины -- и для достижения своей цели, преодолев кризис мысли на рубеже веков, не видит никаких препятствий, но в свете нового опыта индивидуум как носитель индивидуальных ценностей уже не может пытаться репрезентировать человечество в целом, ожидать от своих индивидуальных достижений освобождения от захватившего его к XX веку удручающего переживания их бессмысленности. Хотя индивидуальное представительство ценностей как средство поддержания достигнутого уровня в истории развития мысли и при новом положении вещей имело общечеловеческий интерес, от него отделилось стоящее теперь с ним в конфликте идеальное требование личностного отношения к каждому -- личностному или неличностному -- человеческому проявлению, обосновывающее человеческий феномен в целом, хотя часто и превышающее духовные, душевные и физические возможности человека. Господство сопровождающего индивидуальное представительство ценностей переживания бессмысленности объясняется тем, что фактический отказ индивидуума от запроса гуманистической универсальности, принятие к сведению объективных факторов, отвергающих прежние представления, или, иначе говоря, превращение картины мира в открытую, в наш век не сопровождалось принципиальным разделением понятий "человек" и "индивидуум", принципиальной критикой идеальных ценностей, лежащих в основе чело-

веческого феномена. В результате, в отличие от само собой разумеющейся и считающейся совместимой с представительством ценностей прежняя личностность поведения, поведение индивидуума, защищающего ценности, становилось вынужденно безличным. При оценке идейно-художественных достижений XX века намерение принципиально отделить понятие "индивидуум" от понятия "человек", стремление к осмыслению противоречия между идеальными ценностями и личностностью, требование индивидуально-личностного соблюдения принципа гуманистической универсальности и есть, по всей вероятности, такая точка зрения, с которой их можно интерпретировать. Значительные произведения эпохи не говорят о гуманистической универсальности прямо, и все же опосредованно, негативно, они говорят именно о ней: об ее отсутствии, недостатке, ведь столь характерный для современной литературы абсурдный, гротескный или катастрофичный тон подсказан, как мы полагаем, переходностью теперешнего состояния развития мысли и в конечном итоге может быть осмыслен как выражение запроса будущего критического приращения в силу принципа гуманистической универсальности.

Роман Пастернака открывается описанием похорон. Как бы задавая тон всему произведению, эта сцена, отягощенная предчувствием последующего бессмысленного конца, излучает гнетущее впечатление бессмысленной жизни: "Отбарабанил дождь комьев, которыми торопливо в четыре лопаты забросали могилу. На ней вырос холмик. На него взойшел десятилетний мальчик. Только в состоянии оупения и бесчувственности, обычно наступающих к концу больших похорон, могло показаться, что мальчик хочет сказать слово на материнской могиле. Он поднял голову и окинул с возвышения осенние пустыри и главы монастыря отсутствующим взглядом. Его курносое лицо исказилось. Шея его вытянулась. Если бы таким движением поднял голову волчонок, было бы ясно, что он сейчас завоет. Закрыв лицо руками, мальчик

зарыдал. Летевшее навстречу облако стало хлестать его по рукам и лицу мокрыми плетями холодного ливня"¹. Десятилетний Юра, впоследствии - доктор Живаго, бессознательно, с непосредственностью живого переживания уже здесь знакомится с ожидающими его в будущем и постепенно вытесняющими его из жизни испытаниями. Невыразимость, непередаваемость глубокого чувства страдания, абсолютная абсурдность возможности сказать слово на материнской могиле, побуждают его к тому, чтобы, приняв к сведению законы того мира, который показывает бессмысленные и неразрешимые мучения как нормальное положение вещей, бессознательно, рефлексивно повторить мимическое движение воющего волчонка. Этот гротескный жест -- не патетическая рефлексия в духе, скажем, Альфреда де Виньи, и не флоберовское *improvisabilité*, то есть сознательное молчание, выдающее внутреннюю стойкость, которые, по-разному выражая проблематичность закрытого и личностного представления о мире, в конечном итоге все же демонстрировали его действительность. В романе Пастернака такое выражение скорби, утраты, демонстрирует открытость, безличность как непосредственную метафизическую реальность, опыт, переживание которой предшествует любому личностно-индивидуальному выражению, и которое в конечном итоге не может быть усмирено, обузданно, "приручено" никакими интеллектуальными средствами. В дальнейшем Живаго станет обладателем многих духовных ценностей, он будет мечтать, творить, создавая свой мир в противовес бессмысленному, жестокому современному миру, но как бы щедро ни наполнял он этот мир духовными ценностями, положение вещей в сущности не изменится, и изменений не происходит именно потому, что, странным образом, источником культа идеальных ценностей, где-то в глубинах бессознательно обосновывающих его поведение, служит переживание бессмысленности и жестокости мира.

Когда в смерчах гражданской войны Живаго и Лара, спасаясь от непосредственной опасности, грозящей их жизням, проводят несколько счастливых недель в заброшенном доме в Вары-

кино, волки появляются и как физическая реальность: "Волки, о которых он вспоминал весь день, уже не были волками на снегу под луною, но стали темой о волках, стали представлением вражьей силы, поставившей себе целью погубить доктора и Лару или выжить их из Варыкина. Идея этой враждебности, развиваясь, достигла к вечеру такой силы, точно в Шутьме открылись следы допотопного страшилища и в овраге залег чудовищных размеров, сказочный, жаждущий докторовой крови и алчущий Лары дракон."² Если проследить за метаморфозами картин, можно не только увидеть как волки, воющие в лунной ночи на блестящем снегу, становятся символом безжалостного кулачного боя, в который превращается жизнь в обществе, где все пришло в движение, видением высвобожденных ужасов древних веков, угрожающих цивилизации, культуре, но и убедиться в том, что в романе Пастернака перипетия революции и гражданской войны, ее поворотные и решающие события, обрушившиеся на русское общество в результате превращения представления о мире в открытое и безличное как метафизическая реальность переживания жестокости и бессмысленности мира, показаны как непреодолимая историческая необходимость внутри русской культуры.

Так, в такой форме, этот поворот в истории развития мысли происходил не везде. В западной части Европы, где объединение общества, его цивилизация, закончились еще в то время, когда действенным было закрытое и личностное представление о мире, и где, в соответствии с этим, каждый член общества в данных обстоятельствах был в состоянии в определенных пределах выступать как восприимчивый к ценностям индивидуум, стать обладающим чувством ответственности гражданином, потеря понятием "человек" своего оценивающего значения, ощущение антропологических границ процесса индивидуализации не сопровождалось тяжелыми потрясениями. Согласно заключениям современного западноевропейского романа переживание бессмысленности мира, вызванное открытым и безличным представлением о нем,

нашло свое выражение в проблеме индивидуальной замкнутости, и поскольку относительную правомерность позиции страдающего от своей отъединенности от мира индивидуума, который не может придать своему существованию универсального человеческого значения, никто всерьез не оспаривал, то в начале культ.. представительства ценностей /см., например, излишнее, граничащее с гротескным преклонение перед ценностями у героя Пруста, или переживаемые чисто интеллектуально одиссеевские приключения героя в художественном мире Джойса/, а затем и практические успехи индивидуальных начинаний, материальное благополучие сложившегося со временем потребительского общества, скрыли глубокое идейное противоречие. В восточной же части Европы в начале нашего века превращение картины мира в открытую и безличную застало большую часть членов общества находящимися вне границ буржуазного строя, не затронутыми историческим процессом индивидуализации. Неспособные к критическому интеллектуальному взвешиванию проблем, бесформенные массы, ввиду обезличивания всех отношений, уже не могли рассчитывать на пощаду их чувства собственного достоинства, на признание их субъектности, с другой же стороны, в становящемся открытым мире эти массы сами резко отвергали прежние авторитеты, пытающиеся вовлечь их в процесс созидания ценностей и взамен, хотя бы в принципе, обеспечивающие личностное к ним отношение. Хранящий культурные ценности и ощущающий ввиду этого исключительность своего положения индивидуум, наивно питая добрые намерения, стремясь приобщить к ценностям всех, но будучи обреченным на отъединенность, безнадежно пытается удержаться на поверхности океана массового движения, равнодушного, или даже враждебного к ценностям, и не может ни найти какой-либо причины, ни дать какого-либо смягчающего объяснения своим бессмысленным испытаниям, снедающему его напряжению без того, чтобы незаметно для себя не изменить возложен-

ной на него роли хранителя ценностей.

Ужас обладающего по-детски элементарной силой переживания своей незащитности перед безличностью существования человека и резигнированный опыт познавшего жизнь и все испытания своего века мужа в романе Пастернака не совпадают друг с другом, не растворяются друг в друге. Пронзающее сердце своей красотой переживание индивидуального представительства ценностей -- это возвышающее душу, гордое даже и в самом сознании хрупкости культуры -- здание, обрушивается в развергшуюся пропасть жестокости, бесчеловечности мира не у Пастернака, а у Кафки, у этого самого значительного, самого глубокого визионера нашей эпохи. Герой же Пастернака, который с самого начала живет сознанием опасности, пытается всю свою жизнь построить над пропастью радужный мост из поэзии и философии, и если этот мост оказывается не таким крепким, как на это надеялся склонный верить в свои иллюзии юноша, если в конечном итоге этот мост оказался недостаточно прочным, чтобы удержать в жизни его самого, все же у полагающегося на всемогущество культуры человека от ценностей, от иллюзий остается столько, сколько нужно для того, чтобы с достоинством умереть, будучи проникнутым сознанием выпавшей ему доли, как это делает оставшийся в полном одиночестве Живаго, а не быть принужденным надеяться, как на последнее утешение, только на "бессмертие стыда", подобно герою кафковского "Процесса" Йозефу К. С одной стороны, в отличие от западноевропейских романов Джойса и Пруста, показывающих, несмотря на гротескный, иронический тон, что индивидуальное представительство ценностей возможно, с другой же стороны, в отличие от абсурдных видений Кафки, показывающих полный крах идеальных ценностей, потерявших свой личностный характер и потому не обладающих человеческой универсальностью, роман Пастернака типологически обнаруживает сходство с романом Музиля "Человек, не имеющий свойств", поскольку в обоих романах картины опустошенности или гибели уравновешены некоей мистически окрашенной индивидуальной верой

в сохранение ценностей.

Процесс возникновения иллюзий, формирования роли хранителя культуры в романе дается в сопоставлении с переживанием героем двух смертей, двух похорон. Вторые похороны -- похороны приемной матери героя, /она же и мать его будущей жены, Тони/, служат толчком для осознания произошедшего в нем развития: "Десять лет тому назад, когда хоронили маму, Юра был совсем еще маленький. Он до сих пор помнил, как он безутешно плакал, пораженный горем и ужасом. Тогда главное было не в нем. Тогда он едва ли даже соображал, что есть какой-то он, Юра, имеющийся в отдельности и представляющий интерес или цену. Тогда главное было в том, что стояло кругом, в наружном. Высший мир обступал Юру со всех сторон, осязательный, непроходимый и бесспорный, как лес, и оттого-то был Юра так потрясен маминой смертью, что он с ней заблудился в этом лесу и вдруг остался в нем один, без нее. ... Совсем другое дело было теперь. Все эти двенадцать лет школы, средней и высшей, Юра занимался древностью и Законом Божиим, преданиями и поэтами, науками о прошлом и о природе, как семейною хроникой родного дома, как своею родословною. Сейчас он ничего не боялся, ни жизни, ни смерти, все на свете, все вещи были словами его словаря. Он чувствовал себя стоящим на равной ноге со вселенною и совсем по-другому выстаивал панихиды по Анне Ивановне, чем в былое время по своей маме. Тогда он забывался от боли, робыл и молился. А теперь он слушал заупокойную службу как сообщение, непосредственно к нему обращенное и прямо его касающееся. Он вслушивался в эти слова и требовал от них смысла, понятно выраженного, как это требуется от всякого дела, и ничего общего с набожностью не было в его чувстве преемственности по отношению к высшим силам земли и неба, которым он поклонялся как великим предшественникам"³. Резкое, спонтанное переживание открытости и безличности мира, которое охватило его десять лет тому назад, сменилось открытым и безличным представлением о мире, призванным приспособить поведе-

ние к новому положению вещей, берущимся за новое переустройство человеческих отношений. В духе предпосылок, диктуемых новым представлением о мире, Юра верит, что одним только Словом, его магической силой, хаос, грозящий существованию, может быть усмирен, все человеческие проявления могут быть интеллектуализированы, и полагающийся на возможности Слова индивидуум, сделав мир своим домом, цивилизовав его, сможет стать способным репрезентировать человеческий феномен в целом. Дальнейшая судьба героя, широко раскинутая и разветвленная сеть событий в романе, в конечном итоге могут быть сведены к единому знаменателю, охарактеризованы тем, что складывающийся как практическая критика волюнтаризм, служащий как бы оборотной стороной этой концепции интеллектуала, постепенно уничтожает его иллюзию, выявляя трагический распад человеческого феномена.

В то время как окруженный богатыми, образованными людьми Юра переживает открытость и безличность мира на отвлеченном, метафизическом уровне, в чистой поэтической форме, Лара -- "девочка из другого круга" -- униженная общественным неравенством и озабоченная материальными трудностями, переживает то же самое вполне прозаически. Как и ее будущий возлюбленный Юра, она тоже не прячется от потрясающих переживаний, приспособливает свое поведение и мышление к новому опыту, но если он с самого начала ориентируется на какую-то глубоко пережитую, имеющую для него абсолютное значение, истину бытия, то послушная интеллектуальному запросу представительству ценностей девушка, раздваивая свое существо, морально страдая от потери внутреннего мира с самой собой, вынуждена сделать свой выбор с полным сознанием отвержения принципа личности, человечности. Так эта невинная девушка становится любовницей опекавшего семью и находившегося в интимных отношениях с ее матерью сластолюбца-адвоката, берет на себя груз униженности при неравных отношениях, а затем совершает, при всей своей комичности, все же ужасное покушение на убийство. В от-

личие от Юры, у Лары нет никаких иллюзий, она не может думать -- даже и при определенной последующей поэтизации своих свершений -- что ценности, с помощью которых она проявляет свою индивидуальность, дадут ей возможность представлять человеческую универсальность /образ Лары сыграет значительную роль в процессе изживания героем своих иллюзий/, но настоящим героем романа становится все же Живаго, который, осознав ограниченность своих прежних представлений, с чистой совестью может сделать то, что диктует ему его интеллектуальная смелость: упрямо сохранить, как живой упрек, идеальные ценности культуры в отрицающем ценности, враждебном ценностям мире.

Как и все другие явления жизни, культуры или природы, Живаго интерпретирует и революцию в метафизическом ключе, не многое зная о ее практических и политических пружинах, о социальных вопросах, приветствуя ее с экзальтированностью человека Слова как духовное движение: "Вы подумайте, какое сейчас время! -- обращается он к Ларе, --И мы с вами живем в эти дни! Ведь только раз в вечность случается такая небывальщина. Подумайте: со всей России сорвало крышу, и мы со всем народом очутились под открытым небом. И некому за нами поглядывать. Свобода! Настоящая, не на словах и в требованиях, а с неба свалившаяся, сверх ожидания. Свобода по нечаянности, по недоразумению. И как все растерянно-огромны! Вы заметили? Как будто каждый подавлен самим собою, своим открывшимся богатырством... Можно было бы сказать: с каждым случилось по две революции, одна своя, личная, а другая общая. Мне кажется, социализм это море, в которое должны ручьями влиться все эти свои, отдельные революции, море жизни, которую можно видеть на картинах, жизни гениализированной, жизни, творчески обогащенной. Но теперь люди решили испытать ее не в книгах, а на себе, не в отвлечении, а на практике"⁴. Живаго вначале чувствует еще революцию вполне своей, так как, еще ничего

зная об обнаружившихся в дальнейшем проблемах, считает ее проявлением мирового интеллекта, воплощением открытой, безличной картины мира. Герой Пастернака не подозревает, что в этом движении проявляет себя нечто другое, нечто как раз противоположное тому, что он ожидает: конфликт вечного человеческого запроса личности с прогрессом культуры, с индивидуальным представительством ценностей, характерная для настоящего положения неурегулированность взаимоотношений этих двух принципов. В этом пункте роман Пастернака обнаруживает интересную параллель с булгаковским романом "Мастер и Маргарита", с другим выдающимся произведением русской литературы этого периода. В романе Булгакова Мастер переживает ту же проблему, но как бы с противоположной стороны: он, как герой написанного им романа Иешуа, с почти маниакальной односторонностью любой ценой отстаивает вечно-человеческий запрос личности, и только с помощью Маргариты, шаг за шагом он вынужден принять к сведению теперешнее состояние открытости и безличности мира как несомненный факт сметающей все препятствия силы развития культуры, как проявление ее дьявольской гениальности. Мастер, который лишь выносил бури истории и по-настоящему ничего не ожидал от них, в последней сцене романа, переносащей действие в трансцендентное время, в конечном итоге смиряется с ними и прощает служащему власти, но несущему страдание за предательство истины, Пилату; Живаго же, который так горячо приветствовал изменения, принесенные временем, для которого революция -- этот, во всяком случае хотя бы отчасти, все же практический, политический переворот -- была даже очень его личным делом, наблюдает остановку событий, не понимая, что же произошло, и остается непреклонным по отношению к предателям прогресса.

Спиритуализирующий революцию Живаго -- не фантаст, ведь, слушая голос своего неуспокаивающегося духа, он в то же время не лишается наблюдательности, трезвого чувства реальности, уважающего факты. То, что он говорит в связи с событиями по

своему первому впечатлению от них, -- не столько ложные заключения о создавшемся положении, сколько ясно заявляющие о своей действенности на переломе веков нормативные требования, которые должны быть замечены подобными героям свободно мыслящими и страстно настроенными людьми, и которые, несмотря на всю свою отвлеченность и все препятствия для своего практического осуществления, именно в этих людях, именно за счет них, обретают свою человеческую реальность. Восторженно приветствующего революцию Живаго, например, глубоко поражает наивность комиссара буржуазного правительства Гинца, которого "... поколениями воспитанное чувство чести, городское, жертвенное и здесь неприменимое ..." ⁵ бессмысленно делает жертвой толпы, жаждущей мщения. Как бы для того, чтобы избежать наивности Гинца, герой Пастернака очень скоро присоединяет к выведенной им моральной норме новый опыт, предложенный безжалостной действительностью наряду с нормой, или в противовес ей: " Новое было также предметом мыслей второго круга, но насколько другое, насколько отличное новое! Это было не свое, привычное, старым подготовленное новое, а произвольное, неотменное, реальностью предписанное новое, внезапное, как потрясение. Таким новым была война, ее кровь и ужасы, ее бездомность и одичание. Таким новым были ее испытания и житейская мудрость, которой война учила. Таким новым были захоластные города, куда война заносила, и люди, с которыми она сталкивалась. Таким новым была революция, не по университетски идеализированная под девятьсот пятый год, а эта, нынешняя, из войны родившаяся, кровавая, ни с чем не считающаяся солдатская революция, направляемая знатоками этой стихии, большевиками " ⁶. В дальнейшем, захваченный событиями войны, доктор свою современную задачу видит уже в том, чтобы, балансируя между идеей и действительностью, нащупывать универсальный порядок бытия в мире повседневных вещей. Он верит в то, что это возможно, это внушает ему его "муза" -- сестра Антипова, то есть Лара, эта "... никого ни в чем не укоряющая, и почти

жалующаяся своей безгласностью, загадочно немногословная и такая сильная своим молчанием"⁷ женщина, которая еще так недавно отвергла попытки сближения со стороны оказавшегося в плену иллюзий героя. Они найдут друг друга тогда, когда Живаго, получив урок от женщины и от жизни, научится жить согласнo этой новой вере.

Урок этот был получен от Лары потому, что воплощенная в самом существе Лары, в ее судьбе поэтическая программа превращала беспросветные, безутешные картины захваченного бурями истории мира в некие постоянные возбудители его поэтического напряжения. Когда он видит проявления бесформенного массового существования, когда он ощущает на опыте разгул неуправляемых стихийных сил, проявляющихся в человеческом феномене, то есть то новое, чему научила его, выросшего в атмосфере волшебства форм и рожденного для защиты ценностей человека, война, он чувствует удвоенное желание, приняв вызов, показать интеллектуальным путем, что под определяемым им как хаос беспорядком, существующим на поверхности явлений, в так называемой глубине бытия, скрывается гармония: "Кругом галдели, горланили песни, ругались и резались в карты. На остановках к содому, стоявшему внутри, присоединялся снаружи шум осаждавшей поезд толпы. Гул голосов достигал оглушительности морской бури... Тогда, как телеграмма, поданная в дороге... всплывало в окно знакомое, точно к Юрию Андреевичу адресующееся благоухание... Доктор не мог подойти к окну вследствие давки. Но он и не глядя, видел в воображении эти деревья. Они росли наверно совсем близко, спокойно протягивая к крышам вагонов развесистые ветки с пыльной от железнодорожной толкотни и густой, как ночь, листвою, мелко усыпанной восковыми звездочками мерцающих соцветий"⁸. Ощущение факторов массового существования, несмотря на усиливающееся чувство реальности, не препятствует ему в том, чтобы, считая фундаментальной роль индивидуального представительства ценностей, преувели-

чивая возможности интеллекта, искать, полагаясь на подлинное Слово, спасающее мир и человека, разрешения противоречий. Пока герой смертельно не устанет от своих безуспешных попыток, он будет объяснять неудачи неточностью слов и неизменно будет стремиться уйти от многоцветного кружения жизни в молчание рождающей Слово, -- согласно его вере -- простирающейся за словами сферы бытия: "О, как хочется иногда из бездарно-возвышенного, беспросветного человеческого словоговорения в кажущееся безмолвие природы, в каторжное беззвучие долгого упорного труда, в бессловесность крепкого сна, истинной музыки, и немекшего от полноты души тихого сердечного прикосновения!" . Широкая и открытая эпическая концепция Пастернака, однако, никогда не суживается до какого-нибудь самодовольного одноголосья лирической метафизики. Как бы ни было невозможно на данном этапе преодолеть мучительную разделенность, обладающий проблемным сознанием индивидуум, который как бы ссылается на в принципе превышающие его личностные возможности задание, все же принимает гротескное освещение ее проявлений. Поэтому, когда восхищенный бытием индивидуум примиряется с какими-либо серыми или жестокими факторами жизни, эти его жесты, несмотря на чистоту его устремлений, на их поэтическую возвышенность, окрашиваются в тона грубой комедии. В такой метафизический бурлеск переходит сцена, в которой попутчик едущего к семье Живаго, жаждущий поболтать, несмотря на то, что он глухонемой, дарит ему подстреленную им дикую утку, или та сцена, когда возвращающийся от пациента доктор крадет доску из собранного и охраняемого солдатами "стройматериала", чтобы затопить печку. И не такой же ли характер имеет то ощущение успеха, которое овладевает человеком, бьющимся над решением последних вопросов бытия, когда ему удастся достать продовольствия: "Они поднялись из подвала на воздух пьяные не от животной радости, а от сознания того, что и они не зря живут на свете, и, не коптя даром небеса, заслужат дома, у молодой хозяйки Тони, похвалу и признание"¹⁰.

Непрерывная "очная ставка" спиритуальных ожиданий и фактов действительности, развертывание поэтических усилий героя, не препятствуют ему в том, чтобы чувствовать неприемлемость жизненного хода событий, их несоответствие его устремлениям. Хотя он воздерживается от того, чтобы, упростив все вопросы, сформулировать свое чувственное отдаление, выразив его в самых банальных словах, он все же не спорит с тем, что говорит его тесть, всеми уважаемый профессор Громеко, о выворачивании наизнанку провозглашенных революцией принципов, о враждебности нового строя по отношению к индивидууму и к духовным ценностям. Он не делает этого, потому что знает, что он не может этого сделать без того, чтобы не отказаться от принятого им открытого и безличного представления о мире, без отказа от своей поэзии: все, что есть, и все, что для него неприемлемо, он должен по какой-то необъяснимой причине вынести, претерпеть как Голгофу оставшегося в одиночестве со своим заданием индивидуума. Живаго программно не отождествляется с революцией, не принимает сложившиеся отношения, но он и не отделяет себя от нее на основе какого-либо взвешивания; он формирует свою, в своем роде удивительно твердую, духовную позицию за счет того, что он сам переживает все интеллектуальные и экзистенциальные противоречия сложившегося положения, являясь их носителем, упрямо не желая закрывать глаза на проблемы. Хотя и его тесть не хочет уходить от проблем, когда говорит: "у меня не спрашивали согласия на эту ломку", так как очень мудро и очень честно признает, что ему "поверили", а поступки, даже если он совершил их вынужденно, его "обязывают"¹¹, герой по сравнению с ним воздерживается даже и от того, чтобы хотя бы внутренне как-то решить вопросы. Став медиумом мирового духа, он поддерживает в себе пламенное желание спиритуальной революции и чувствует глубокое отвращение к поруганию происшедшего.

Человеческое величие поведения Живаго проявляется особенно ярко, если сопоставить его с бывшими товарищами юности.

Приверженный анархическим и террористическим навыкам Дудоров и стремящийся разрешить историческую проблему еврейства с помощью христианства, воспринятого как мистерия единичного человека, Гордон горячо приветствуют происходящее и, не понимая по-настоящему, что происходит, стремятся войти в новое окружение. На Живаго удручающе действует встреча с прежними товарищами, делающими для этого лихорадочные попытки: "Странно потускнели и обесцветились друзья. Ни у кого не осталось своего мира, своего мнения. Они были гораздо ярче в его воспоминаниях. Повидимому, он раньше их переоценивал. Пока порядок вещей позволял обеспеченным блажить и чудесить за счет необеспеченных, как легко было принять за настоящее лицо и самобытность эту блажь и право на праздность, которым пользовалось меньшинство, пока большинство терпело! Но едва лишь поднялись низы, и льготы верхов были отменены, как быстро все полиняло, как без сожаления расстались с самостоятельной мыслью, которой ни у кого, видно не бывало! Теперь Юрию Андреевичу были близки одни люди без фраз и пафоса, жена и тесть, да еще два-три врача сослуживца, скромные труженики, рядовые работники"¹². В новой ситуации, после того, как представление о мире стало открытым и безличным, после ощущения человеческого значения массового существования, становится все более ясным, какая трудная задача, какое огромное достижение быть индивидуумом, насколько формирование индивидуальности требует постоянного и последовательного приведения в действие личностных энергий. В этой борьбе, если не считать счастливых случайностей или какой-либо, граничащей с чудесной, помощи, человек в конечном итоге всегда покинут на самого себя, всегда остается один на один со своей верой, со своей интуицией, лицом к лицу с беспомощностью материи, с конечностью своих знаний, понятий, а также и со злобой запутавшихся в своих проблемах, падших людей. Живаго, не в последнюю очередь, имен-

но наблюдая своих друзей, учится оценивать свое достижение: "Ему насквозь были ясны пружины их пафоса, шаткость их участия, механизм их рассуждений. Однако, не мог же он сказать им: "Дорогие друзья, о, как безнадежно ординарны вы и круг, который вы представляете, и блеск и искусство ваших любимых имен и авторитетов. Единственно живое и яркое в вас, это то, что вы жили в одно время со мной и меня знали". Но что было бы, если бы друзьям можно было делать подобные признания! И чтобы не огорчать их, Юрий Андреевич покорно их выслушивал"¹³. Кажущееся на первый взгляд подчиненным практике, но на самом деле с точки зрения духовного содержания непреклонное молчание героя Пастернака -- не протестующий против беспринципного приспособленчества неконформизм, а диктуемое сознанием неизменности обстоятельств нежелание считаться с унижительной и фальшивой альтернативой, настоящее духовное преодоление ее.

Подлинное страдание Живаго противопоставлено не только плоским попыткам приспособленцев, но и духовному заблуждению мужа Лары, Антипова-Стрельникова, и его, предопределенной этим духовным заблуждением, жалкой, изуродованной судьбе. Сашу Антипова, юношу трудной, изломанной жизни, переживание открытости и безличности мира, делая сомнительным с детства полученный им опыт закрытого и личностного представления о мире, затронуло, так же, как и Лару, и социально. Однако, Саша в отличие от Лары не пожелал, слушаясь голоса трезвого рассудка, выбирать между индивидуальным представительством ценностей и личностностью: у него не сложилось, в соответствии с программой представительства ценностей, открытого, безличного представления о мире, но он не удовлетворился и тем, что если у него нет приемлемой интеллектуальной позиции, то он должен воздержаться от каких-либо заключений о мире. Не принимая во внимание свой опыт, он любой ценой хотел считать "... жизнь огромным ристалищем, на котором, честно соблюдая правила, люди состязаются в достижении совершенства. Когда

оказалось, что это не так, ему не пришло в голову, что он не прав, упрощая миропорядок. Надолго загнав обиду внутрь, он стал лелеять мысль стать когда-нибудь судьей между жизнью и коверкающими ее темными началами, выйти на ее защиту и отомстить за нее. Разочарование ожесточило его. Революция его вооружила¹⁴. Когда переживающая глубокий кризис Лара решает посвятить свою жизнь влюбленному в нее, строящему большие планы на будущее, молодому человеку, своему товарищу детства, к которому она относится чрезвычайно серьезно, почти с материнской привязанностью, то через некоторое время выясняется, что одержимый своей манией Саша не может оценить эти дающие верную поддержку против изменчивости жизни и интеллектуальных потрясений отношения. Саша, который несмотря на упрямое напряжение воли в сущности уже не верил в неперменное соответствие индивидуальных ценностей и общечеловеческой личности, не довольствуется последней, и вместо того, чтобы трезво принять свое время и оценить свои возможности, как бы мстя за какую-то нанесенную ему обиду, любой ценой жаждет достигнуть признания своих индивидуальных достижений в личностных отношениях. Как говорит Лара: "... он совершил роковую ошибку. Знамение времени, общественное зло он принял за явление домашнее. Неестественность тона, казенную натянутость наших рассуждений отнес к себе, приписал тому, что он -- сухарь, посредственность, человек в футляре... Он пошел на войну, чего никто от него не требовал. Он это сделал, чтобы освободить нас от себя, от воображаемого гнета. С этого начались его безумства. С каким-то юношеским, ложно направленным самолюбием он разобиделся на что-то такое в жизни, на что не обижаются. Он стал дуться на ход событий, на историю... Он ведь и по сей день сводит с ней счеты. Отсюда его вызывающие сумасбродства. Он идет к верной гибели из-за этой глупой амбиции. О если бы я могла спасти его!"¹⁵ Желание Лары не исполняется, так как Антипов-Стрелвников решения своих личных проблем,

возвращения к семье ждет от разрешения противоречий самой истории, то есть откладывает их до конца времен, и его напряженным, безумным усилиям кладет конец лишь самоубийство, свидетельствующее о его распаде. В его образе, в его судьбе глубоко трогает то, что он, будучи человеком средних способностей, но честным и страстным, глубоко переживает всем своим существом уродливое смешение элементов открытого и закрытого представления о мире, а впоследствии уже и цинично использующую в манипулятивно-демагогических целях волюнтаристскую программу.

Смешение элементов открытого и закрытого представления о мире, непреодолимая деградация глубоко пережитой духовной революции, первоначальной чистоты индивидуальной веры в нее, в сфере человеческого существования побуждает Живаго к тому, чтобы, стремясь избежать господства над собой темных, иррациональных сил, сознательно, ясно и решительно раздвоить свое сознание, то есть к тому, чтобы противоречие своего духовно-душевного опыта, несмотря на элементарную устремленность духа к единству, признать как свое, принять его к сведению. Он отвергает предмет своего идеального восхищения -- революцию без того, чтобы признать это свое прежнее восхищение ошибкой, и без объяснения того разрыва, который образуется в последовательности его мышления -- и даже без того, чтобы хотеть его как-нибудь объяснить, несмотря на невозможность объяснения: "Поймите, поймите, наконец, что все это не для меня. "Юпитер", "не поддаваться панике", "кто сказал а, должен сказать бе", "Мор сделал свое дело, Мор может уйти", -- все эти пошлости, все эти выражения не для меня. Я скажу а, а бе не скажу, хоть разорвитесь и лопните. Я допускаю, что вы светочи и освободители России, что без вас она пропала бы, погрязши в нищете и невежестве, и тем не менее мне не до вас и наплевать на вас, я не люблю вас и ну вас всех к чорту. Власти-

тели ваших дум грешат поговорками, а главную забыли, что насильно мил не будешь, и укоренились в привычке освобождать и осчастливливать особенно тех, кто об этом не просит¹⁶. Он не хочет сам непременно оправдывать, объяснять, произносить слова, опустошая их, идеологизировать неприемлемость происходящего, и считает все попытки такого рода ошибочными, осложняющими и без того невыносимо трудное положение, угрожающими жизни, элементарным условиям человеческого бытия. "Когда я слышу о переделке жизни, -- говорит Живаго тем, кто пытается его перевоспитать, -- я теряю власть над собой и впадаю в отчаяние. Переделка жизни! Так могут рассуждать люди, хотя может быть, и выдавшие виды, но ни разу не узнавшие жизни, не почувствовавшие ее духа, ее души. Для них существование это комок грубого, не облагороженного их прикосновением материала, нуждающегося в их обработке. А материалом, веществом, жизнь никогда не бывает. Она сама, если хотите знать, непрерывно себя обновляющее, вечно себя перерабатывающее начало, она сама вечно себя переделывает и претворяет, она сама куда выше наших с вами тупоумных теорий"¹⁷. Открытое, безличное представление о мире подсказывает, что, исходя из природы вещей, в противовес сознательным политическим целям и программам, саму историю, на основании сознательной программы, лично преобразовать невозможно, и это является причиной того, что в отличие от всеми уважаемых общественных деятелей либерального периода, которых вдохновляло чувство личного призвания, и которых сопровождало восхищение разделяющих их идеальные цели сотоварищей, известные личности нашего времени скромны и стараются остаться в тени событий, либо, наоборот, не слушая голоса своего времени, но тем более последовательно и упорно преследуя какие-либо конечные, практические цели, они безумно и грубо самоуверенны. Герой Пастернака, ссылаясь на эту особенность открытого и безличного представления о мире, пытается объяснить свою непоследовательность в жизни: "Толстой не довел своей мысли до конца, когда отрицал роль зачи-

нателей за Наполеоном, правителями, полководцами. Он думал именно то же самое, но не договорил этого со всею ясностью. Истории никто не делает, ее не видно, как нельзя увидеть, как трава растет. Войны, революции, цари, Робеспьеры это ее органические возбудители, ее бродильные дрожжи. Революции производят люди действенные, односторонние фанатики, гении самоограничения. Они в несколько часов или дней опрокидывают старый порядок. Перевороты длятся недели, много годы, а потом десятилетиями, веками поклоняются духу ограниченности, приведшей к перевороту, как святыне¹⁸. Все это очень точно, очень удачно замечено, очень правдиво, и в совершенстве приспособлено для того, чтобы утвердить Живаго в правильности его собственной позиции, но в то же время нельзя сказать, что это могло бы разрешить его жизненные противоречия.

Общественное мнение может принять к сведению скромность исторической личности, и, не без основания, именно в этой скромности оно будет видеть доказательство ее величия; при сознании же такого безусловно личного качества уже было бы очень трудно принизить историческое значение начатых этой личностью изменений или хотя бы признать их реальные границы. Это особенно трудно в том случае, если мы в противовес роли, скажем, действительно влияющего на развертывание событий исторического деятеля сведем до минимума, до некоего вегетативного уровня -- повинаясь нормам, диктуемым безличным представлением о мире, -- роль, или готовность к историческому выступлению, любых, или всех, других лиц. Если же скромность, умеренность мудрых, их способность увидеть судностную особенность истории, не достаточны для разрешения проблем, то не почувствует ли безумный и нежелающий раздумывать над своей ограниченностью тиран, что именно он-то и нужен истории, что человечество именно от него и ждет спасения?

Герой романа в совершенстве представляет открытый и безличный взгляд на мир, его образ оправдывает идейную действен-

ность этого открытого и безличного представления, но одновременно его трагическая судьба показывает, что поскольку человеческие проблемы не решаются исключительно на духовных основах, в конечном счете и открытое и безличное мировоззрение не приспособлено для того, чтобы быть гарантией осуществления принципа гуманистической универсальности. Хотя по сравнению со всеми своими друзьями и врагами, по сравнению с ищущими какого-либо сознательного ответа на большие вопросы жизни, истории, прав оказывается Живаго, его правда все же не может быть универсальной, так как странным образом, несмотря на его раздумья над универсальностью бытия, он всегда обращается только к тем, диспутирует только с теми, кто на эти вопросы ищет сознательного ответа, кто, хотя по сравнению с ним и более наивно, и в то же время более непоследовательно, и даже более злобно, но все же подобно ему в ходе своих интеллектуальных усилий или исторических начинаний не считаются с личностью, субъектностью людей массы, не делающих интеллектуальных усилий, не поднимающихся до сознательных выступлений, но несмотря на это все же обладающих личностью, субъектностью. Когда последовательный носитель открытого и безличного представления о мире так безусловно, так страстно, от всего сердца, от всей души, приветствует революцию, когда он с такой ненавистью относится к отжитым, но в свое время не бывшим бессмысленными привязанностям, он совершает трагическую ошибку, так как, абсолютизируя защиту индивидуума, значимость свободного развертывания свободных индивидуальных начинаний, он растворяет вневременные, неизменные моменты человеческого существования в потоке расширенного до метафизических размеров культурно-духовного развития. Было бы непростительной ограниченностью оспаривать достоинство той роли, которую берет на себя в разделенном мире, не ожидая ни от кого благодарности, следуя лишь внутреннему призыву, индивидуум, но мы не сможем трезво оценить положения,

если не увидим, что индивидуум, честно исполняющий свою задачу, отождествляющий согласно своей концепции себя с человеческим феноменом в целом и потому ощущающий себя в неприимиримом противоречии с массовым существованием, с этим непреодолимым элементом человеческого бытия, сам является участником, причиной этого разделения. Какие замечательные лирические возможности таит в себе освобождение призванного представлять все человечество образа Христа от влияния догм, которые невольно превращают этот образ в безжизненный, застылый, отождествление этого образа с преклоняющимся перед культурой индивидуумом:

"Он отказался без противоборства,
Как от вещей, полученных взаймы,
От всемогущества и чудотворства,
И был теперь, как смертные, как мы"¹⁹.

Характерно, что в стихотворении "Гефсиманский сад"/в одном из нескольких, являющихся лирическим приложением к роману/ Христос думает о своих учениках то же самое, что думает о своих друзьях Живаго:

"Он разбудил их: "Вас Господь сподобил
Жить в дни Мои, вы ж разлеглись, как пласты:
Час Сына Человеческого пробил.
Он в руки грешников Себя предаст"²⁰.

Как это поэтично, и, если понимать это в определенном лирическом ключе, как это соответствует истине, но в конечном счете какое это все же одностороннее присвоение образа Христа, который переживал не только трагедию всеми покинутого носителя ценностей, но и думал в своих испытаниях о душах распявших его на кресте прислужников-палачей, которые в своей полной ослепленности "не ведали, что творят", и которым, поскольку они не способны воспринимать никаких ценностей, может помочь, как говорит евангельский Христос, лишь благодать, лишь прощение Бога-отца! Как это благородно и возвышенно вместе с Христом простить Марии Магдалине, но как при этом не-

допустимо забывать, что отнюдь не каждый заблудший раскаивается в своих грехах, и что в этом случае предложенное нами прощение это -- "зерно, упавшее на камень"! Утверждать, к примеру, что "... каждое зачатие непорочно, что в этом догмате, касающемся Богоматери, выражена общая идея материнства"²¹ -- это, конечно, просвещенный жест, но ценность его становится сомнительной, если при этом мы отказываемся от понимания происходящего, отчуждаемся от другой, более темной половины человеческого феномена, относимся к ней с ужасом и отвращением. Герой, оставшийся на своей мыслительно-исторической позиции, не может увидеть те проблемы, которые видит читатель, интерпретатор романа, говорящий о нем, как раз за счет осознания опыта героя. Однако, герой может оставаться на высоте представляемых им духовных проблем потому, что действительность непроницаемых для него человеческих отношений он, хотя бы в негативной форме, отказываясь от реального, практического ухода от конфликтов, все же признает. Хотя он и не знает, что и почему он делает, принимая мученичество, изживая свою судьбу, он -- хотя и таким опосредованным путем -- принимает неизвестные ему составные элементы человеческого феномена и избегает постоянно угрожающей ему, как и каждому человеку, деградации личности.

Борис Пастернак -- автор романа "Доктор Живаго", этого основополагающего произведения, созданного в последний период творчества, -- был поэтом, связанным в начале творческого пути с футуризмом, и, несмотря на все изменения, его творчество сохранило связь с ним, отразило его влияние. Пастернак никогда не был радикальным новатором как Хлебников или Маяковский, и до тех пор, пока программа футуристов в первом порыве авангардного движения казалась легко и быстро осуществимой, он считал себя менее значительным художником, чем его более известные современники. Значение его поэзии по-настоящему обнаружилось тогда, когда более страстные и более бес-

попадные к себе поэты-современники, пережив поражение, создали свои шедевры как бы ценой собственной жизни. Их распад, их поглощение сферой превращающейся в плоскую повседневность жизни опосредованно казались оправданием созерцательного поведения, мудрой мистики бытия. Пастернак, как бы подчиняясь природе своего таланта, с самого начала пробовал свои силы и в прозе. Его ранние прозаические опыты очень близки к его поэзии, они почти без всякого перехода вводят в ориентированную на беспристрастное определение фактов эпическую характерную для лирики авангардные приемы создания образов. Не ставящий перед собой задачи, в отличие от своих более активных, более радикальных современников, волюнтаристически воплотить в жизни открытое, безличное представление о мире, а лишь надеющийся на его спонтанное, исходящее из самого устройства бытия проявление, эмпирически настроенный Пастернак в соответствии с природой своего таланта переносит в прозу свои поэтические переживания. Однако, его поэтически окрашенная проза, несмотря на всю свою артистичность и на ту важную роль, которую она играла в его творческом развитии, не может считаться удачной: его ранние прозаические произведения, ввиду неограниченного засилия поэтических видений, становятся путанными, громоздкими, распадаются под собственной тяжестью. По-настоящему значительное эпическое произведение ему удается создать лишь тогда, когда в противовес вводящей в прозу поэтические содержания мистике бытия он принимает жанровые ограничения классической романной композиции в качестве правомерной, призванной уравнивать поэтические устремления, критики.

С одной стороны, "Доктор Живаго" -- настоящий реалистический роман с богатой системой образов, с зависящими от общественно-исторических сил и от связанной с ними личностной проблематики судьбами героев, со сложно разветвленным, развивающимся по разным направлениям и тщательно разработанным

сюжетом, с другой же стороны, удивительным и поражающим образом, это огромное произведение, снабженное всеми атрибутами экстенсивного изображения, целиком и полностью поэтично, оно все -- мудрость, философия, освещающая потрясающую и ужасную бессмысленность событий в глубоком свете бытия. Разумеется, есть поэтическая и философская мудрость, например, и в толстовском романе "Война и мир", но там она кажется вытекающей из самого происходящего, там она обещает исполниться в истории, там проза и лирика, создавая иллюзию гомеровского золотого века, эпически переходят друг в друга. У Пастернака же они образуют каким-то образом устойчивую и обобщимую композицию, несмотря на явное несоответствие, несовместимость. В этом романе, скажем, состоящие из тривиальных обрывков речи, из бессмысленных выкриков толпящихся людей сцены, которые на эпическом уровне должны быть определены как самые что ни на есть приземленно-натуралистические, с помощью стилистического мастерства писателя, становящегося достоверным за счет видения его героя, поднимаются на уровень футуристической магии слова, и, несмотря на свою видимую низменность, открывают просвет в мир духовности. Аналогичную, хотя и менее поразительную роль играют и описания природы, но если учесть, при каких обстоятельствах чаще всего направляется внимание на мирные картины, то и здесь нет недостатка в контрастных эффектах. В развитии сложного сюжета и в построении идейного, целого романа особая роль отводится случайным, часто почти чудесным, встречам. С более наивным вариантом такого приема, с его прообразом в прошлом столетии мы встречаемся уже в романах Гюго или Диккенса, где он служит для демонстрации победы добра, для утверждения либерального оптимизма. Здесь же случайности не гарантируют счастливого конца, судьбы героев, несмотря на все чудесные совпадения, складываются трагически, однако они убедительно демонстрируют реальность помогающих индивидуумам встреч друг с дру-

гом, сущностную особенность роли носителя ценностей, и - хотя бы на уровне субъективного переживания -- существование какого-то индивидуального духовного мира, где урегулируются те проблемы, для урегулирования которых, как видно, в этом мире нет возможностей. Существует ли такой другой мир -- этого, разумеется, позитивно не знают ни Пастернак, ни его герой, но почему бы им не говорить о суггестивном переживании этого "сверхмира", если это переживание свидетельствует об очевидной неприемлемости того, как все складывается в этом мире, и о безусловном опыте действенности человеческих норм, противостоящих сложившемуся положению вещей?

Примечания

1. Б.Л. Пастернак. Доктор Живаго. Société d'Édition et d'Impression Mondiale I. 1, с. 9.
2. Там же, XIV, 9, с. 511.
3. Там же, III, 15, с. 103.
4. Там же, V, 8, с. 169.
5. Там же, V, 10, с. 179.
6. Там же, V, 15, с. 186.
7. Там же, V, 15, с. 186.
8. Там же, V, 13, с. 182.
9. Там же, V, 5, с. 162.
10. Там же, VII, 3, с. 246.
11. Там же, VII, 26, с. 281.
12. Там же, VI, 4, с. 202.
13. Там же, XV, 7, с. 558.
14. Там же, VII, 30, с. 292--293.
15. Там же, XIII, 14, с. 470.
16. Там же, XI, 5, с. 396.
17. Там же, XI, 5, с. 395.
18. Там же, XIV, 14, с. 57.
19. Там же, XVII, 25, с. 638.
20. Там же, XVII, 25, с. 633.
21. Там же, IX, 3, с. 329.

**"НАЗЫВАНИЕ" И "НАИМЕНОВАНИЕ" В "ДЕТСТВЕ
ЛЮВЕРС" Б. ПАСТЕРНАКА**

Каталин Секе

Приступая к анализу первого значительного прозаического произведения Б. Пастернака "Детство Люверс", хотелось бы в первую очередь указать на две проблемы. С одной стороны "детство" героини пастернаковской повести Жени Люверс характеризуется "становящейся" /вернее, остающейся на одном и том же месте/ по законам открытого представления о мире безличностью, в ее метафизической реальности, при которой господствуют уже не относящиеся к личности законы "развития", "изменения", "самоосуществления"¹, т.е. безличностью, непроницаемой для интеллектуального опыта. С другой же стороны, повесть Пастернака говорит о рождении искусства, подобно написанному за несколько лет до нее роману Андрея Белого "Котик Летаев"², о действительности индивидуального творческого акта, который и по мнению Пастернака является единственно возможным актом, создающим ценности, хотя, в отличие от Белого, Пастернак уже не верит в то, что творчество может противостоять безличности. Однако, у Пастернака художник, переживая само проблемное положение, все же обязан создать "формы" для его выражения, если он хочет сохранить внутренний суверенитет, моральную независимость. Эта двойная проблема уже в самой своей постановке содержит противоречие: повесть показывает непримиримость интеллектуальных устремлений с опытом безличности бытия, интеллектуальное переживание осознания этого проблемного положения и ощущение бесперспективности поисков разрешения противоречий.

Поскольку повесть "Детство Люверс" говорит не о развитии и воспитании, а рисует главным образом "художественное пробуждение" "лирической героини" Пастернака -- Жени Люверс-в без-

личном мире, одна из главных проблем повести - проблема называ-
ния и наименования по характеру своему является сугубо лири-
ческой, глубоко коренящейся в поэзии Бориса Пастернака 1920-х
годов. Называние и наименование выходит за пределы компетенции
личности, они не являются актом осмысляющим, исходящим от
субъекта, это не нахождение "священного слова", дающего про-
зрение и успокоение, а наоборот, сама суть данной проблемати-
ки отражает тот онтологический статус индивидуума, который мож-
но охарактеризовать следующим образом: хотя индивидуум беспо-
мощно выброшен в безличный мир банальности, эта банальность
все же только на первый взгляд кажется хаотичной, сама безличность
может отобразить некую "бессмертную суть", "структуру бытия и
жизни", правда она для интеллектуального опыта непроницаема
как метафизическая реальность, но она все же-сущая и потому
поддается переживанию. По мнению Пастернака, это безличное
"обстоятельство" "воспитывает" человека, поскольку любые во-
люнтаристские устремления, направленные против него, становят-
ся бессмысленными, и осмысление этого онтологического статуса
делает человека способным к созерцанию, к повышенной чувстви-
тельности, которая способствует тому, чтобы он мог ощущать
"чудо" за безличным миром явлений. Ранний Пастернак очарован сво-
им новым открытием, и этим можно объяснить то, что в повес-
ти образ Жени он не осмысляет критически. Создается такое впе-
чатление, что с ней может происходить что угодно, и для
писателя важно только показать ее повышенную чувствительность,
ее "открытость". В определенном смысле образ Жени поэтому
как бы становится даже символом открытого представления о ми-
ре, подобно таким "символам" в ранней поэзии Пастернака, как
"плачущий сад", "весна" и т.п.

"Называние" и "наименование" как мотивы создают кольце-
вую композицию повести, они играют центральную роль и в ее пер-
вых и последних сценах. Уже с первых предложений в повести соз-

дается атмосфера всепроникающей безличности, однако, это еще не настоящая пастернаковская безличность: ведь сны и воспоминания Жени находятся в непосредственной ассоциативной связи с медвежьими шкурами, украшающими их дом, и "так впоследствии ее воспоминания тонули в мохнатых медвежьих шкурах."³ Детские "бреды" Жени также не являются "настоящими бредами" потому, что они имеют название, в данном случае они отождествлены с игрой родителей в карты, которая изображена в повести как словесная абстрактная картина. То, что Жене не казалось бредом, несмотря на то, что оно не имело ни отчетливого цвета, ни точных очертаний, все же было милым и родным -- это другой берег реки, но он для нее не имел названия, и впервые от этого ощущения Жена заплакала, в страхе непонятного. Потом отец ей объясняет, что это -- Мотовилиха, чугунный завод, но на следующий день все это уже Женю не интересует, "расшифрованное" ^{назва-}ние не имеет для нее смысла. Пастернак в дальнейшем как бы "освещает" это ощущение Жени: "В это утро она вышла из того младенчества, в котором еще находилась ночью. Она в первый раз за свои годы заподозрила явление в чем-то таком, что явление либо оставляет про себя, либо если и открывает кому, то тем только людям, которые умеют кричать и наказывать, курят и запирают двери на задвижку. Она впервые, как и эта новая Мотовилиха, сказала не все, что подумала, а самое существенное, нужное и беспокойное скрыла про себя."⁴ Значит, "называние" здесь уже не соотнесено с каким-либо предметом, а наоборот: гротескным образом может быть названо то, что не имеет предметной соотнесенности, объективизации, как, например, бред, то, что принадлежит к сфере неосмысленного, то есть безличного. То, что на самом деле -- "объективизация", как, например, завод Мотовилиха, не обладает именем в царстве поэзии, и может приобрести значимость только если оно будет приобщено к тайне, если оно станет частью и выразителем важной для Пастернака "мистики" бытия, согласно которой символически девочка и завод Мотовилиха "однозначны" и равны, поскольку скрывают в

себе "тайну" бытия. Поэтому проблема называния и наименования у Пастернака -- метафизическая проблема, поэт уже не стремится к тому, чтобы с помощью своих внутренних переживаний, субъективных энергий заставить "заговорить" безличное, и поэтому не создает из него гротескной картины, а воспринимает безличное как данное, как некое априори, развивая гротескное видение повести в обратном направлении: безличное, поскольку оно априори, вызывает иллюзию не хаоса, а некоего "порядка", и даже "структуры", оно, если требуется, если надо, обладая "самодвижением", вопреки всему "улаживает" свои дела. Так в жизни Жени за одну ночь прекращается характерная для раннего детства "жажда знания", то есть любопытство, замещаясь моментом "пробуждения", которое у Пастернака не только несознательно, но и неосмысленно, в соответствии с сущностью безличного. Момент "пробуждения" в повести обозначается как бессознательный переход из одного возрастного "состояния" в другое: "Из первобытного младенчества дети уже вышли. Понятия кары, воздаяния, награды и справедливости проникли уже по-детски в их душу и отвлекали в сторону их сознания, давая жизни делать с ними то, что она считала нужным, веским и прекрасным..."⁵

Женя часто плачет, и даже часто рыдает в повести, и это происходит обычно тогда, когда в моменты "пробуждения" она непосредственно ощущает безличное: /или по-пастернаковски: когда безличное им самим непосредственно ощущается./ Такие моменты по своей сути хотя и не трагичны, но драматичны в "Детстве Люверс": это моменты "трансцендентального" одиночества в безликом общем. Женины слезы вызваны не упрямством, стимулирующим выход из общего, а "страхом и трепетом" перед "лицом" бессмысленности. В последних сценах повести Женя также плачет, ею овладевает страх, но уже потому, что она чувствует себя без вины виноватой, потому, что она заметила "другого человека", "ближнего", но не по-библейски личного, а как "туманное и общее". Наименовать это невозможно, так как кон-

кретное имя "другого" человека здесь не может вызвать "сопереживания", которое могло бы хотя бы "одушевить" миропорядок, потерявший свой смысл.

Источником этого впечатления о ближнем является Цветков, хромой человек, который не раз появляется во второй части повести перед Женей. Первое его появление связано с ощущением девочкой ходячей истины, "все мы люди... или, одним, мол, миром мазаны... или судьба кости не разбирает..."⁶, которое является для нее словесным отображением "туманного и общего". Начиная с этого момента, девочка начинает обращать внимание на похожесть между людьми и на подобность себя своему окружению. Подобно тому, как в начале повести ее воспоминания "тонули в медвежьих шкурах", уже и она, а не только ее воспоминания, является частью той метафизической реальности, которая не зависит никак от нее, она уже даже и инстинктивно не может ей сопротивляться /ведь "сознательно" она никогда и не пыталась это сделать/. Отказываясь от любой мнимой "активности" Жени, изображена в повести как "претерпевающее я", ей отводится роль "пациенса" /Р. Якобсон/⁷, она -- то третье лицо, которое есть не двигатель, а орудие внешних и внутренних "обстоятельств". Вследствие этого, появления в повести хромого человека связаны у Жени с жуткими предчувствиями /болезнь, несчастье, смерть/, которые по очереди сбываются. Но эти предчувствия намного страшнее, чем сами факты, то есть их объективизация.

В последних сценах повести, когда Женья узнает о смерти Цветкова, она уже боится произносить его имя. И когда ее репетитор Диких рассказывает ей о том, кем был на самом деле Цветков, Женья, рыдая, выбегает из комнаты. Диких думал, комментирует Пастернак, что те впечатления, которые вызвали столь резкую реакцию девочки, имеют имя. Диких, оказывается, заблуждался, эти впечатления не обладают именем, потому что они "жизненно важные", и находятся "вне ведения" человека. Этот же круг пастернаковских размышлений свидетельствует здесь о "взрослении".

девочки - как его понимает Пастернак - то есть о нахождении того онтологического статуса, который окончательно связан с безличным, с несознательным, с "безымянным". В этом же смысле и сам акт "наименования" осмысливается в повести лишь как один из банальных фактов мира явлений, поскольку имя не может быть приобщено к сущности.

В этой же части повести, когда речь заходит о библейских заповедях, которые содержат в себе общие моральные императивы, но обращены к отдельному человеку, они переводятся также на "язык" Пастернака, так как поэт относит их в мире повести к единственной аутентичной категории, к категории безличного общего: "Не делай ты, особенный и живой, -- говорят они, /т.е. заповеди -- прим. наше К.С./ -- этому, туманному и общему, того, чего себе, особенному и живому не желаешь."⁸ Место имени, место личного, место человека как ближнего занимает общая категория "особенного и живого", как бы превращаясь в голую "грамматическую формулу" безличного, в интеллектуальную сублимацию опыта бытия. Другой человек, согласно этому принципу, уже не выступает в лице "ты", а он -- "третье лицо", которое нейтрально и равнодушно и не имеет собственного имени. Но здесь обязательно придется сделать оговорку: равнодушие у Пастернака не является ни качеством, ни моральной категорией, ни выражением оценки писателя; оно -- как бы "естественное" состояние безличного миропорядка. Дети также "воспитаны" "обстоятельствами", не существует никакого взаимного влияния человека на человека, а "порядок вещей", имея свой естественный ход, все "устраивает" кругом. /"Все, что шло от родителей к детям, приходило невпопад, со стороны, вызванное не ими, но какими-то посторонними причинами, и отдавало далекостью, как это всегда бывает, и загадкой, как ночами мытьё по заставам, когда все ложатся спать"/⁹ То, что в жизни -- "посторонняя причина", то, что производит впечатление спонтанности -- это отображение "сущности", и в то же самое время-начало рождения

искусства. Пастернак жаждет найти некий аутентичный универсум, но на самом деле то, что мы находим в повести "Детство Люверс", это — интеллектуальный универсум, который именно из-за своей интеллектуальности является ущербным. Поэт, который принимает безличный опыт бытия за свой, ощущает конечно эту ущербность, но преодолеть ее не в состоянии. Поэтому не случайно, что вторая часть повести "Детство Люверс" носит название "Посторонний"¹⁰ ведь по семантике это слово антиномично "ближнему", личному, то есть тому, что можно наименовать, доступному.

Сама фамилия -- Цветков, не имя собственное, так как не указывает на единственного и неповторимого /то есть на индивидуальность/ в мире пастернаковской повести. Называние и наименование и в случае других персонажей -- главный источник парадоксальности, оно обесмысливает и усиливает присущую повести гротескную тональность. Например, из имен гувернанток Жени в ее памяти сохранилось имя англичанки Miss Hawthorn, несмотря на то, что она исчезла без следа из жизни девочки, и о ней можно узнать лишь то, что она была доброжелательной и милой. Но в "детстве" героини источником мучительных и конкретных воспоминаний-переживаний является гувернантка-француженка, чье имя "было утрачено совершенно". То, что осталось в Жениной памяти от этого переживания -- не много, но и не мало: память жуткого "долгого дня", когда француженка заподозрила, что девочка пудрится, хотя Женья была в этом неповинна, так как она испугавшись и стыдясь, хотела только скрыть первые следы девической зрелости, засыпав пудрой пятна крови на простыне и на рубашке. Память об этом в повести даже "поэтизируется": само "событие" передается как "полный отзвук щебечущей утренней улицы, медлящей на лестнице, свежо проникающей в дом".¹¹

Особенность пастернаковских наименований в мире повести в том, что они часто производят впечатление "странности", "чужого", "иностранныго". Поводом для знакомства Жени со

своей будущей подругой Лизой Дефендовой не случайно служит отрывок из банального диалога на французском языке. "... они и познакомились, сидев парой за одною фразой:

- Est ce Pierre qui a volé la pomme?

- Oui. C'est Pierre qui vola... Etc." 12

/Это Петя украл яблоко? Да, это Петя украл... и так далее/ фамилия Жени также звучит странно, по-иностранному, как и имя друга ее брата Сережи -- не русского происхождения -- Ахмедьянов. Кроме того, на членов семьи Люверс, а также и на Женью, глубокое впечатление производит один бельгиец Негарат, который знакомит родителей с Цветковым. Эта особенность пастернаковского наименования также подчеркивает безличность: поэт как бы выпускает на волю имя, чтобы оно в своей "странности" заговорило, а не допускает, чтобы через него заговорил человек.

Поэтому проблематику названия и наименования в повести "Детство Люверс" не целесообразно генеалогически соотносить ни с романтической проблемой "невывразимого", ни с мистическим пониманием Логоса у русских символистов. Скорее всего, на наш взгляд, эта проблема связана с появлением так называемой "объективной" лирики XX века, отражающей открытое, безличное представление о мире. На это указывает и Р.Якобсон в своей работе, посвященной ранней прозе Пастернака. По его мнению, в прозе Пастернака "как в фокусах иллюзионистов, героя трудно обнаружить: он рассыпается на ряды деталей и подробностей, замещается цепью собственных объективированных состояний или действительных объектов -- одушевленных и неодушевленных --, которые его окружают." 13

Примечания

1. Этих вопросов касается в своей работе и F. Björling, анализируя проблемы переосмысления Пастернаком толстовской традиции в изображении "детства". См. Fiona Björling: *Child Perspective: Tradition and Experiment. An Analysis of "Detstvo Ljuvers" by Boris Pasternak*. In: *Studies in 20th Century Russian Prose*. Stockholm, 1982. pp. 130--155.
2. См. об этой проблеме работу L. Szilárd: "Dzieciństwo Luwersa" - *Laboratorium nowej powieści*. In: *Literatura na świecie*. 1986, № 3 /176/ Warszawa. str. 115--134.
3. Б. Пастернак. Воздушные пути. Проза разных лет. М., 1982. Детство Люверс. с. 56--108. с. 56.
4. Там же, с. 58--59.
5. Там же, с. 60.
6. Там же, с. 79.
7. Роман Якобсон. Работы по поэтике. М., 1987. Заметки о прозе поэта Пастернака. с. 324--338. с. 334--335.
8. Детство Люверс, с. 108.
9. Там же, с. 59.
10. О проблеме "постороннего" и "ближнего" в повести в контексте философии XX в. см. в ук. работе L. Szilárd. с. 127--133.
11. Детство Люверс, с. 64.
12. Там же, с. 82.
13. Р. Якобсон. Ук. соч., с. 333.

ОСНОВНЫЕ ПРЕДПОСЫЛКИ ФИЛОСОФИИ ТВОРЧЕСТВА
Б. ПАСТЕРНАКА В СВЕТЕ ЕГО РАННЕГО ЭСТЕТИЧЕСКОГО
САМООПРЕДЕЛЕНИЯ

А. Хан

Исходной дилеммой для эстетического самоопределения и построения своей собственной философии творчества у Б. Пастернака, подобно тому как это было и у его предшественников символистов и современников акмеистов и футуристов, послужили не только внутрилитературные, чисто эстетические дискуссии, но прежде всего интенсивное переживание кризиса современной культурной ситуации. Как известно, уже в эпоху символизма живое критическое обсуждение и теоретическое осмысление явлений современной культурной и литературной жизни заслонило собой сухие профессиональные споры академического литературоведения. Возникающие вслед за кризисом символизма индивидуальные и групповые поэтические направления в своем эстетическом самоопределении в равной мере ориентировались и на живые проблемы современной культурной ситуации и на уже систематизированное теоретическое осмысление этой культурной ситуации в эстетическом мышлении русского символизма. Без этой двойной ориентации остается непроявленным и генезис эстетической мысли Б. Пастернака.

Эстетическая культура русского символизма была высоким образцом философской эстетики. Философская ориентация этой эстетики в равной мере базировалась на онтологических и гносеологических предпосылках, последние из которых стали доминирующими на поздних этапах развития символистского эстетического мышления, когда оно выросло в стройную систему в области философии творчества и философии культуры.

Представление русских символистов об иерархическом, двуедином мироустройстве, ставшее базой их развернутой концеп-

ции в области эстетики и поэтики, питалось разными генетическими корнями, с одной стороны онтологической интуицией Владимира Соловьева о "мировом всеединстве", с другой стороны, неоплатонической мыслью о существовании идеального мира высших сущностей, и не в последнюю очередь представлением современной философии жизни, как мощной волны психологизма в философском мышлении, о жизни как органическом целом, которое не поддается аналитическим, рациональным формам познания в своей целостности, а только одноактным иррациональным формам интуитивного постижения, переживания.

Это последнее влияние современного иррационализма, философии жизни на русский символизм, закономерно усилило гносеологическую направленность эстетического мышления символизма взамен онтологической, ибо современная философия жизни, поставив в качестве центральной категории категорию живой органической неделимой жизни в биологическом понимании¹ на место философской категории всеобщего бытия, тем самым заслонила решение онтологических проблем, и поставив в центр категорию переживания как интуитивной формы постижения этой живой целостности, открыла пути для проникновения разных форм психологизма в область теории познания.

Это последнее в свою очередь привело к некоторым закономерным последствиям, таким как радикальное противопоставление рациональных и иррациональных форм познания, и выдвижение в качестве познающего субъекта и творческого субъекта индивидуальной личности со своими столь же резко индивидуальными познавательными и речевыми способностями. Все это уже отсылает нас к гносеологическим основоположениям философской эстетики символизма.

Проникновение психологизма в область философской науки имело целый ряд закономерных последствий в области теории познания, и эти последствия получили отражение в тех эстетических концепциях, которые оказались под влиянием волны пси-

хологизма в области философии.

Одним из таких последствий было выдвижение в качестве носителя познавательного процесса индивидуального субъекта со своей резкой индивидуальной познавательной и речевой деятельностью. При этом акцент был сделан на внутренне-психологические закономерности сознания познающего субъекта, объект познания постулировался как нечто внеположное познающему субъекту. Это закономерно привело к разделению субъекта и объекта познания и к акцентировке творческого характера познания и пассивности материала познания.

Русский символизм, опираясь на эту психологическую волну в области философской мысли при обосновании своей философской эстетики, закономерно нашел и лингвистическую опору своей философии творчества в области лингвистического психологизма, в Гумбольдтианско-Потебнианском направлении философии языка, где язык понимается как по-существу творческая деятельность и как живой орган познавательного процесса, носителем которой является индивидуальный субъект со своими индивидуальными речевыми актами².

Другим из последствий проникновения психологизма в область философской мысли было различение двух форм познания, рациональной /научной/ и иррациональной /художественной/. Разведение и противопоставление двух форм познания опиралось на гносеологические предпосылки. Утверждение первенства интуитивных /художественных/ форм познания над рациональными мотивировалось кризисом позитивистской мысли, разочарованием в познавательной силе разума и эмпирического опыта. Эти гносеологические предпосылки привели в философии творчества русского символизма к утверждению примата творчества над познанием, к формуле, утверждаемой А. Белым - "творчество выше познания". Этим самым неизмеримо расширяются задачи, приписываемые художественному творчеству, творчество объявляется не только выс-

шей, способной проникать в мир сущностей формой познания, но и действенной, преобразовательной силой, способной пересоздать всю жизнь, индивидуальную и общечеловеческую, по законам эстетического творчества. По концепции "искусства-жизнетворчества" А. Белого, исходным моментом для достижения такой, предельно расширенной, миссии искусства, призванного спасти распадающуюся жизнь и культуру и привести их к новому органическому периоду -- должно быть пересоздание художником модели эстетического творчества собственной жизни, создание собственной художественной формы³.

Эта гносеологически обоснованная философия творчества одновременно расширилась в философию культуры, искусство должно было играть эпохальную роль в выходе из современного культурного кризиса, в спасении культуры от предельной дифференциации, и в конечном счете от распада и гибели.

В этой концепции культуры жизнь сама по себе, как индивидуальная, так и общечеловеческая, рассматривалась как уровень бытия, принадлежащий к сфере эмпирического мира, и поэтому представляющий собой лишь условную ценность, пока этот уровень не пересоздан по закону эстетического творчества и таким образом не переведен на новый ценностный уровень и не переключен посредством творчества в сферу культурных ценностей. Эта миссия и приписывается художественному творчеству, оно спасает жизнь как условную ценность и, пересоздав ее, возводит в ранг культурной ценности⁴. Но жизнь для того, чтобы она могла быть пересоздана в культурную ценность, одновременно должна быть умерщвлена, лишена именно своей органичности, витальной силы; творчество, куящее жизнь и культурную ценность, одновременно требует жертвы, а эта жертва есть живая жизнь самого творца, понимаемого в духе романтического гения. Таким образом, в философии творчества русского символизма возобновляется идущая от традиции романтизма трагическая антиномия жизни и творчества, творческий акт, который в роман-

тическом сознании предполагается как спасительный по отношению к культуре, оказывается губительным, разрушительным по отношению к жизни самого творца⁵.

Это эскизное и несколько огрубленное изложение основных предпосылок философии творчества и философии культуры русского символизма нам представлялось нужным для того, чтобы дать ощутить историко-культурный фон, от которого молодой Б. Пастернак в своих ранних теоретических статьях и художественных произведениях не просто оттолкнулся, но который и он сам интенсивно переживал и интегрировал в свое творчество, и интегрируя, переосмыслил в новой эстетической концепции, не менее ориентированной на философскую мысль своей эпохи, чем эстетика символистов, однако его философская ориентация свидетельствует о существенном изменении в понимании основ творчества и культуры.

Если по первым теоретическим и художественным опытам Б. Пастернака восстановить ту исходную дилемму, над решением которой бьется творческий ум поэта, то она проявляет аналогию с той кризисной жизненной и культурной ситуацией, которая является данностью и исходной дилеммой для многих творческих поисков начала XX века. Это может быть охарактеризовано как распад ощущения мирового всеединства и возникающий вслед за ним онтологический и гносеологический скепсис, распад культурного целого, разъединенность его фрагментарных частей, отсутствие системы связей, которая бы соединяла самодовлеющие части между собой и соотносила бы их с мировым культурным целым. Это миросостояние с общефилософской точки зрения может быть сформулировано как отпадение единичной человеческой жизни от всеобщего бытия, как отпадение части от целого, которое проявляется во всех сферах мирового бытия и человеческого существования.

В сфере мирового бытия это отпадение части от целого проявляется и в пространственной и во временной структуре космологической модели. В сфере темпоральной это проявляется как отпадение настоящего момента, сиюминутности от вечности, а в сфере пространственной как разрыв связей между локальными пространственными зонами, как их самозамкнутость с одной стороны, и как отпадение этих самозамкнутых пространственных зон от целого.

В сфере человеческого существования это проявляется как отпадение единичной жизни от всеобщего бытия, как отсутствие контактов между отдельными людьми, между человеком и бытием, между человеком и вещным миром.

Вследствие этого отпавшая от целого часть, потеряв связь с глубинными законами мирового целого, начинает жить и развиваться по законам своего замкнутого и самодвелеющего существования, происходит универсализация законов самозамкнутой части и их проекция на мировое целое. Часть живет своей внешне квази-динамичной, но внутренне неизменной жизнью. Часть, потерявшая свой внутренний смысл, начинает претендовать на роль целого и диктовать свои законы всему окружающему миру, начинает разрастаться, и распространяет вокруг себя законы механической повторяемости, размноженной одинаковости, соблазняясь мнимостью саморазвития, возводит мир к состоянию хаоса. Это миросостояние, где господствует закон "универсализации части", наглядно может быть охарактеризовано одним из фрагментов 1-ой главы 1-ой части повести "Детство Люверс":

"Если доверить пересу заботу о его собственном росте, дерево все сплошь пойдет проростью, или "уйдет целиком в корень, или расточится на один лист, потому что оно забудет о вселенной, с которой надо брать пример, и, произведя что-нибудь одно из тысячи, станет в тысячах производить одно и то же"⁶..

Пристальный анализ художественных /прозаических и стихотворных/ текстов Пастернака доказывает, что именно в таком состоянии распада, несоставности пребывает мир, пока творческий процесс как вспомогательный и спасительный акт не превращает его из хаоса в космос:

"Единственная "сила сцепления", организующая, удерживающая в равновесии материальный мир, мешающая ему рассыпаться хаосом в текучих разрозненных ощущениях, -- это, по мысли Пастернака, искусство".

На основе вышесказанного можно сделать несколько предварительных выводов относительно философии творчества Пастернака.

Поскольку современная культурная и космологическая ситуация осмысливается Пастернаком как такое миросостояние, где потерявшая и забывшая свою связь со вселенной часть /пространственная, временная и человеческая/ сама начинает жить, размножаться по своему своеволию и хочет пересоздать мир по своему подобию, и поэтому разлагает мировое целое и возводит его к состоянию первобытного хаоса, как бы к такому состоянию, которое предшествовало космогенезу, первому акту творения, -- поэтому закономерно ожидается, что у Пастернака кризисность современной культурной ситуации будет осмысливаться в аналогиях с начальным этапом космогенеза, и в его поэтической модели мира закономерно появляются структурные аналогии с архаическими моделями мифопоэтического мышления⁸.

Так же закономерно ожидать, что творческий художественный акт будет уподобляться Первоакту творения мира, поэтому философия творчества Пастернака должна быть рассмотрена в русской культуре начала XX века в ряду тех эстетических концепций, которые приписывают художественному творчеству сакральную роль /вернее возвращают ему сакральную роль тем, что относят его к Первоакту творения/, творчество рассматривает-

ся как сакральная деятельность, которая должна вывести современный мир и культуру из состояния кризиса:

"Для Пастернака название вещей в поэзии есть творение поэтической вселенной. Предметы, чувства изображаются словно впервые. Так, как они увидены и показаны, они увидены и показаны действительно впервые, в этом состоит родство с мифом. /.../ Отсюда же вытекает закономерность на первый взгляд неожиданных сравнений акта поэтического творчества с актом творения эмпирического мира и наоборот".

Поскольку процесс творчества в художественном мире Пастернака как бы повторяет Первоакт Творения, также естественно будет ожидать, что акт называния вещей будет уподоблен акту овладения миром путем номинации:

"Имена для поэта в такой мере суть знаки вещей, что процесс называния ассоциируется с процессом воссоздания и даже создания мира"¹⁰.

В художественном сознании Пастернака творчество, выводящее мир из состояния хаоса и помогающее ему перейти в состояние космоса, не есть одноактная деятельность созидания или пересозидания мира как в романтических философиях творчества, а длительный, многоэтапный процесс. Этот процесс по своему существу есть процесс познавательный, постепенно высветляющий глубинную связь между частями целого и между частью и целым и таким образом восстанавливающий систему контактов в мире и приводящий мир в состояние внутренней составности, структурности. Первым и исходным этапом этого многофазисного познавательного процесса является этап "чистого созерцания", воспринимającego мир без каких-либо заранее заданных ценностных суждений¹¹ или познавательных конструкций со стороны познающего субъекта. В этой первой, исходной фазе познавательного процесса происходит восстановление потерянного непосредственного чувственного контакта между человеком /познающим субъектом/ и миром. Пользуясь терминологией исследователя русской

поэзии начала XX века А. Силеди, происходит "чувственное освобождение" мира¹². Но освобождение мира вещей в их непосредственной чувственности, эмпирической данности благодаря тому, что сознание познающего субъекта подходит к ним без каких-либо заранее заданных познавательных и ценностных категорий, является лишь исходным моментом, а не конечной целью в системе Пастернака, ибо мир раскрывается через восстановленный воспринимаящим субъектом чувственный контакт в своей нестройности, несоставности, как сумма сиюминутных импрессионистических впечатлений и разрозненных пространственных отрезков.

Уже сам этот исходный момент познавательного процесса, эта исходная позиция "чистого созерцания" тоже может быть рассмотрена как спасительный творческий акт, ибо именно благодаря этой изменившейся установке познающего субъекта, отказавшегося от предварительных ценностных критериев, и познавательных схем, предписываемых миру, сам мир начинает менять свой статус, он выходит из состояния мертвой инертности, внеположного познающему субъекту пассивного состояния объекта познания, и обращается к познающему субъекту как живое богатство множественных чувственных впечатлений. Этот живой, родимый хаос и должен быть переведен в состояние стройности, способствовать чему и является конечной целью творческого процесса.

Этот многоэтапный творческий процесс, ведущий от чувственного освобождения мира до выявления за этим чувственным богатством глубинной сути, организующей мир в структурное целое, у Пастернака всегда протекает в пределах самого художественного текста, этапы этого познавательного процесса и констатируют собственно сюжетную структуру многих художественных текстов Пастернака. Таким образом, эти произведения повествуют о собственном генезисе, и в более широком смысле о возникновении творческого процесса. Здесь уместно вспомнить эксплицитное выражение этой закономерности в "Охранной грамоте":

"Самое ясное, запоминающееся и важное в искусстве есть его возникновение, и лучшие произведения мира повествуя о наиразличнейшем, на самом деле рассказывают о своем рождении"¹³.

Особенно наглядными примерами этой закономерности могут служить такие многократно анализируемые ранние прозаические произведения Пастернака, как "Письма из Тулы", "Апеллесова черта", "Детство Люверс"¹⁴. Именно поэтому эти произведения, хотя и предлагают богатый материал для анализа с художественной точки зрения как особые образцы новой структуры художественной прозы XX века, но они вместе с тем могут и должны быть прочтены как эстетические трактаты, как теоретические сочинения по философии творчества, которая одновременно и базируется на четко очерченной теории познания и философии языка. Эта сторона ранней прозы Пастернака уже отмечалась в работах Л. Флейшмана:

"Письма из Тулы" -- это трактат об искусстве и о рождении искусства, как "втором рождении" действительности. Это рассказ о -- зеркальных -- превращениях не-искусства в искусство и искусства в не-искусство"¹⁵.

Поскольку процесс творчества, рождение переосмысленного творческого субъекта /который замолчал, дает своими устами говорить постороннему, миру/ и вслед за этим перерождение мира в рассказе "Письма из Тулы", а также и в других названных произведениях, происходит в пределах самого текста, то легко предполагать, что то "предтворческое" миросостояние, которое появляется в композиционном начале рассказа, в основных своих чертах соответствует тому состоянию раздробленности, из которого творчество как вспомогательный акт должно вывести мир, и которое в своей аналогии с мифопоэтическим мышлением соответствует состоянию мира перед Первоактом Творения на начальном этапе космогенеза.

Так в начале рассказа "Письма из Тулы" мир, пребывающий в предтворческом состоянии, характеризуется чертами пространственной раздробленности, разрозненной множественности /"... в поезде, шедшем из Москвы, везли задыхавшееся солнце на множестве полосатых диванов"... "Мост с подписью "Упа" поплыл на сотне окошек"/, сиюминутностью симультанных, но в пространственном отношении отдаленных происшествий /"в ту самую минуту, как", "тем временем там"/, избыточной полнотой, но непроясненностью физических впечатлений, передающих миросостояние "слепой тишины" /"Была необычайная тишина". На глаз нельзя стало сказать, где трава, где уголь"/, разделенностью мира на "свой" и на "чужой", на внешнее и внутреннее пространство. Состоянию гнилой тленности в пространстве внешнего мира соответствует состояние "душевной смуты" в плане внутреннего пространства.

Вслед за тем, как происходит перерождение творческого субъекта и совершается происшествие "на территории совести", и мир находит свою ось в Туле и поворачивается вокруг оси как рычага, и, поворачиваясь, перестраивается в стройную космологическую модель, все раздробленное пространство, все разрозненные части неорганизованной множественности сводятся к одному узлу, высветляется система связей, внешнее и внутреннее пространство замыкаются в единый пространственный континуум, дополняясь категорией времени, как внутренней протяженностью /"Была ночь на всем протяжении сырой русской совести"/.

Для более многостороннего освещения гносеологических предпосылок философии творчества Б. Пастернака продуктивным оказывается анализ исходной ситуации повести "Детство Люверс", т.е. первой главы 1-ой композиционной части "Долгие дни".

В этой исходной ситуации мир тоже пребывает в состоянии раздробленности, он раздроблен в восприятии Жени Люверс на мир свой, милый и родной, но не имеющий четкого очертания и

названия, и на мир чужой, т.е. мир взрослых, где все имеет свое название, но названия не покрывают суть вещей, они даны вещам как условные названия.

Сознание, еще погруженное в ночь младенчества, относится к имени как к безусловному, полностью покрывающему суть явлений, Открытое в объяснении отца имя "Мотовилиха" успокаивает сознание Жени Люверс:

"В эту ночь это объяснило еще все, потому что в эту ночь имя имело еще полное, по-детски успокоительное значение"¹⁶.

Младенчество совпадает с мифологическим периодом мышления и с мифологическим периодом понимания имени, акта номинации:

"Хорошо известны черты сходства между филогенетическим развитием мышления и его становлением в онтогенезе. При этом детское мышление оказывается в некоторых отношениях сродни первобытному. Миф как область первопредметов, перводействий, перво впечатлений, во многом гомоморфен становящемуся миру ребенка". У поэта с выраженными чертами мифологического мировосприятия мы вправе ожидать черт мировосприятия специфически детского"¹⁷.

Утро, означающее выход из ночи младенчества, т.е. из собственно мифологического периода восприятия мира, обращает направленность сознания от имени к самим вещам, и имя теряет свою магическую роль. Первое открытие, с которым должно столкнуться пробуждающееся из младенчества сознание, это отсутствие глубинных контактов между его внутренним миром и миром явлений. Явления или "оставляют про себя", скрывают свою суть, или открывают себя, но только миру чужому, миру взрослых.

По логике правил традиционной психологической прозы ожидалось бы такое развитие этой исходной ситуации, когда детское сознание, столкнувшись с враждебностью мира явлений, отворачивается от него и погружается в свой внутренний мир. Пастер-

наковская героиня ведет себя согласно обратной, "антипсихологической" логике. Это открытие не отталкивает ее от мира, а наоборот, направляет ее внимание от себя к вещам, она начинает вести себя наподобие явлений, она сама тоже начинает скрывать свою истинную суть:

"Она впервые, как и эта новая Мотовилиха, сказала не все, что подумала, а самое существенное, нужное и беспокойное скрыла про себя"¹⁸.

В условиях этой исходной ситуации коренятся те предпосылки, которые в дальнейшем сделают постепенно созревающее сознание способным к истинному творческому восприятию, т.е. глубинному познанию мира. Сознание, постепенно проникая в глубинную сущность мира, способно изменить и онтологический статус самого этого мира:

Та модель ментального и практического поведения, которую представляет Женья по отношению к миру, в системе эстетических воззрений Пастернака соответствует единственной плодотворной творческой позиции, которую может занимать субъект по отношению к действительности:

"Действительность, доступная личности, проникнута поисками свободной субъективности, принадлежащей качеству. Признаки этих исканий, исходящих от самой действительности и в ней же сосредоточенных, воспринимаются при этом, как признаки самой действительности. Поэт покоряется направлению поисков, перенимает их и ведет себя как предметы вокруг. Это называют наблюдательностью и письмом с натуры"¹⁹.

Годы, последующие после этой исходной ситуации для Жени Люверс -- годы одиночества и созревания чувства греховности. Детей, Женью Люверс и брата, сбивают с толку поведение родителей, их отношение к детям, поскольку это отношение остается для детей загадкой, скрывает свой смысл, потому что мотивируется не причинами, лежащими внутри данной конкретной ситуации, т.е. внутри контактов между детьми и родителями, а каки-

ми-то посторонними, внешними, случайными и поэтому непонятными для детей причинами.

Эта ситуация "смути" вызывает в детях чувство собственной греховности, а чувство греховности, своего преступничества пробуждает в них совесть. Как это ни парадоксально, именно ситуация одиночества, отсутствие настоящих внутренних осмысленных контактов с миром явлений и с миром взрослых, оказывается с познавательной точки зрения наиболее продуктивной, ибо эта ситуация воспитывает в детях моральное чувство, совесть, которая в системе воззрений Пастернака является основным условием и стимулятором рождения истинного познавательного и творческого процесса.

Подобно тому, как в рассказе "Письма из Тулы", и здесь решающее происшествие "на территории совести" служит основным стимулом к истинной познавательной и творческой установке.

Проблема отсутствия истинных осмысленных человеческих контактов у Пастернака интерпретируется не как психологическая проблема, а как собственно познавательная проблема, как узнавание внутренней сути другого, чтобы он перестал быть чужим, и это чисто познавательная постановка проблем получает в сфере человеческих контактов и в сфере контакта человека с миром не психологическую интерпретацию, а морально-философскую. Чувство своей греховности, вызываемое несоответствием между поведенческими формами чужого, взрослого мира и внутренним смыслом человеческих отношений, воспитывает в детском сознании нравственные категории кары, воздаяния, награды:

"Из первобытного младенчества дети уже вышли. Понятия кары, воздаяния, награды и справедливости проникли уже по-детски в их душу и отвлекали в сторону их сознание, давая жизни делать с ними то, что она считала нужным, веским и прекрасным"²⁰.

Кажется важным отметить, что эти нравственные категории

принадлежат не сфере должностования, они порождены не нравственным максимализмом, предписывающим нравственные требования окружающему миру людей и вещей, а к сфере нравственного опыта, к конкретным испытываемым нравственным ситуациям. Эти категории не поставлены над жизнью, не возведены в мерило для оценки жизни, в них нет оценочного момента по отношению к жизни, а наоборот, они порождены конкретными жизненными ситуациями, они выведены из внутреннего опыта такого субъекта, который не предписывает моральные требования жизни, а чувствует свою греховность в испорченности жизни и моральную ответственность за жизнь.

Именно этот нравственный опыт помогает детскому сознанию занимать по отношению к жизни истинную познавательную позицию, этот опыт и порождаемое им чувство совести спасает человека от познавательного заблуждения, т.е. от того, чтобы выдвигать себя в мерило для жизни и соблазняться тем, что он сам является творцом собственной и окружающей жизни, и дает человеку почувствовать, что творческий потенциал самой жизни неизмеримо выше и истиннее, чем волюнтаристские стремления творческого субъекта:

"Жизнь посвящает очень немногих в то, что она делает с ними"21.

Уже здесь в 1-ой главе 1-ой части повести "Детство Люверс" в художественной ткани рассказа вырисовывается оппозиция тех двух противоположных установок по отношению к жизни, которая в "Охранной грамоте" в эксплицитной форме переводится в область философии творчества, и будет охарактеризована как оппозиция "романтической" и не-романтической творческой позиции.

Здесь же, в повести "Детство Люверс" первые столкновения с миром, как с миром чужим, лишенным внутреннего и одновре-

менно высшего смысла, переводятся в сферу нравственного опыта, и именно этот нравственный опыт, порождающий чувство своей греховности, "отвлекает в сторону" детское сознание, препятствует ему в том, чтобы герой захотел вмешаться в то, что жизнь хочет сделать с ним, т.е. препятствует ему в том, чтобы он пошел по традиционному пути самораскрытия и самовоплощения, общеизвестному по стереотипам традиционной психологической прозы. Детское сознание у Пастернака сосредоточено на нравственных происшествиях, а не на психологических процессах самоанализа.

Отказываясь от психологизма и традиционных в психологической прозе приемов раскрытия и самовоплощения героя, Пастернак оставляет в основе сюжета своей повести многоступенчатый процесс самопознания своей героини. Однако процесс самопознания в повести "Детство Люверс" реализуется только через познание мира, через постепенное восстановление глубинных внутренних контактов с миром. Познающий субъект раскрывается и для себя самого только через постепенный процесс проникновения в истинную сущность мира.

Это переосмысление взаимоотношений объекта и субъекта познания в повести "Детство Люверс" И. Флейшман справедливо связывает с влиянием феноменологического направления в философской мысли:

"Детство Люверс" -- это повесть о "феноменологическом" прояснении познаваемого -- через заблуждение, через туманное познание, -- о процессах "приведения к ясности". От по-детски успокоительного значения "Мотовилихи" Женя идет к поискам "смысла" за явлением"²².

Здесь нам хочется напомнить, что В.Н. Волошинов в своей фундаментальной монографии "Марксизм и философия языка", исследуя гносеологические предпосылки двух основных типологи-

ческих направлений в области философии языка, новейшую волну лингвофилософских концепций, отталкивающихся от Гумбольдтианско-Потебнианского направления, связывает с Гуссерлианским феноменологизмом, а Гуссерлианское направление оценивает как мощную волну антипсихологизма в области философии мысли.

Как уже было отмечено во вступительной части настоящей работы, философия творчества русского символизма нашла одну из своих теоретических опор в психологическом направлении современной философской мысли и в Гумбольдтианском, психологическом направлении в области философии языка, где в центре внимания стояла проблема познания /и языка как органа познания/, и акцент ставился на внутреннем содержании и на внутренних закономерностях познавательного процесса, носителем которого явился индивидуальный субъект; познание создало те познавательные категории, с которыми как с заранее заданными она подошла к объекту познания. Эти категории принадлежали к сфере долженствования, они предписывали ценности и категории, согласно которым должен был быть познан или пересоздан объект познания.

В статье Л. Флейшмана "К характеристике раннего Пастернака" Гуссерлианский антипсихологический переворот в области философской мысли оценивается как решающий момент для образования поэтического мышления Пастернака:

"Философия Гуссерля ознаменовала собой радикальный перелом, произошедший в философской культуре в начале XX века. В противовес "критической" философии она переключила внимание с проблемы познания на проблему познаваемого бытия, а проблему бытия -- в отличие от прежней "позитивной" философии -- понимала как проблему бытия познающего субъекта"²⁴.

Если еще дополнительно учесть, что обе философские сис-

темы, решающим образом повлиявшие на эстетическое мышление Пастернака, и Марбургский вариант неокантианства и Гуссерлианство, в одинаковой мере принадлежали к антипсихологической волне в современной философской мысли²⁵, то с учетом их разных философских ориентаций становится более дифференцированным понимание тех черт, которые различают поэтическое миропонимание и эстетическое мышление Пастернака от символистской системы, и в то же самое время становятся более ясными генетические корни в области философского мышления той "романтической манеры", от которой Пастернак отказывается, и которая в его понимании идет от немецких романтиков, от них передается символистам, а в постсимволистской поэзии в усиленной форме проявляется у Маяковского и Есенина /"Охранная грамота", ч. III, гл. II/.

Ориентация на антипсихологическую волну современной философской мысли, и в частности, и в области теории познания коренным образом изменяет и представления о природе познавательных категорий и, в том числе, о центральной категории теории познания, категории "истины", которая одновременно и есть одна из центральных ценностных категорий эстетического мышления. Категория "истины" в новом понимании лежит не в сфере должествования, не конституируется познающим субъектом и не предписывается извне объекту познания, а лежит в сфере познавательного опыта, т.е. в сфере познаваемого бытия, как его внутренний смысл, и таким образом сама истина имеет не категорический, а динамический, становящийся характер, она конституируется в реальном познавательном опыте через ряд перевоплощений познающего субъекта и познаваемого мира. Творчество, которое опирается на такие гносеологические предпосылки, не есть акт пересоздания мира по модели эстетического творчества, как это было в философии творчества символизма, а только вспомогательный акт, способствующий раскрытию "истины", лежащей не в трансцендентальной сфере, а в сфере реального бытия и ре-

льного опыта:

"... фетишизму деятельности /по терминологии Э. Гуссерля во 2-ом томе "Logische Untersuchungen"/ она противопоставила понимание истины как самораскрытия бытия. Истолкование истины как самораскрытия бытия, а процесса познания -- в соответствии с этим -- как созерцания бытия /а не деятельности/ -- пронизывает все поэтическое мышление Пастернака"26.

Эта изменившаяся познавательная установка и ориентированная на нее философия творчества закономерно порождает существенные структурные изменения в самих художественных текстах. Что касается ранней художественной прозы Пастернака, она сопротивляется любому методу анализа, воспитанному на традиционной психологической прозе. Л. Флейшман прямо связывает ориентированность художественного мышления Пастернака на антипсихологическое, Гуссерлианское направление в области философии, и явный антипсихологизм структуры художественных текстов Пастернака:

"Антипсихологический пафос объясняет тщательное "стирание" лирического "я" -- в лирике Пастернака, отказ от сюжетного столкновения различных психологических обликов в прозе /в противовес "реалистической" прозе XIX века/ и все структурные черты Пастернаковского творчества в целом"27.

К аналогическому выводу приходит и А. Юнгрен на основе анализа ранних прозаических опытов Пастернака, а именно, на основе анализа 1-го фрагмента и 5-го фрагмента о Реликвии:

"Лирический герой принадлежит обрамлению отрывка, пребывая вне его времени и "событий". Сведение роли персонажа к функции "глаза" создает предпосылки для устранения его из прозаического текста, сходного с принципом вычеркивания лирического "я" в стихах"28.

"Устранение психологических мотивировок из сферы действующего лица ведет к перераспределению ролей, к наделению жизненной стихии "психологичностью" и "причинностью"²⁹.

Если еще раз вернуться к начальной главе 1-ой части повести "Детство Люверс" с точки зрения лежащей в ее основе познавательной ситуации, то можно прийти к выводу, что именно моральное чувство, чувство своей греховности и моральной ответственности перед миром спасает героиню от "познавательного заблуждения". А это заблуждение с нравственной точки зрения состоит в том, что субъект выдвигает самого себя как центр познавательного процесса, в себе черпает и сам создает критерии познания. В художественном сознании Пастернака такая модель поведения в области познания соответствует "романтической манере" в эстетическом плане и соответствует поведенческой модели "самозванства" в области философии культуры.

В художественной прозе Пастернака полностью изменяется логика и традиционного психологического самораскрытия героя и логика самопознания героя не только по отношению к реалистической прозе XIX века, но и по отношению к модернистским направлениям прозы начала XX века.

Сознание, выдвигающее себя в качестве основного носителя познавательного процесса, и само конституирующее его категории, одновременно становится и объектом и субъектом познания, ибо оно узнает в мире только то, что заранее было сконструировано в собственном сознании, закономерно отрывает себя от действительного объекта познания, т.е. от мира, и в конечном итоге само становится основным препятствием восстановления глубинного контакта с миром. Этот тип сознания, сосредоточиваясь на внутренних закономерностях процесса самораскрытия, именно в этой внутренней сфере черпает и создает те категории, которые потом насильственно приписывает миру. Если

же мир проявляет инертность или сопротивление этому сознанию, то мир обвиняется во зле, в греховности, ибо он выступает как основное препятствие, преграда, стоящая перед стремлением самораскрытия и самовоплощения субъекта. В художественной практике и в теоретическом мышлении Пастернака это "познавательное заблуждение", питающее многие концепции творчества в модернистских и авангардных течениях XX века /и имеющие свои определенные генетические корни в истории философского и эстетического мышления/, корректируется в своих основах, именно потому, что познание и творчество снова переводятся на нравственную основу:

"Но я был молод и не знал, что это не охватывает судьбы гения и его природу. Я не знал, что его существо покоится в опыте реальной биографии, а не в символике, образно преломленной. Я не знал, что в отличие от примитивов, его корни лежат в грубой непосредственности нравственного чутья" 30.

Если в познавательной ситуации, лежащей в основе творческой позиции, называемой Пастернаком в "Охранной грамоте" "романтической манерой", безысходность попыток восстановить потерянные, непосредственные контакты с миром, закономерно выливается в бунт отчаяния, в обвинение мира во зле, то в исходной творческой позиции у Пастернака радикально переосмысливается познавательная установка субъекта, говорится не о зле мира, не о его греховности перед субъектом, наталкивающимся на сопротивление мира в стремлении самоосуществления -- а о греховности субъекта, о его моральной ответственности перед миром, о его соучастии в греховности мира.

Познавательная ситуация, порождающая "романтическую манеру" творчества, опирается на такую установку, которая сама закрывает пути восстановления органических, глубинных контактов с миром, и таким образом в значительной мере способствует заострению ощущения всеобщего кризиса жизни и культуры. У

Пастернака эта ситуация заново переживается, делается предметом внутреннего опыта и корректируется тем, что она переводится на нравственную основу. Познающий субъект перед тем как занять свою познавательную установку, подвергает себя переосмыслению, нравственной аскезе, самоотречению, руководимый моральным чутьем.

В ранней прозе Пастернака процесс постепенного рождения творческого субъекта и вслед за ним "второе рождение" мира лежит в основе сюжетной структуры, в ранних полемических и теоретических статьях Пастернака -- как это общеизвестно по многим исследованиям -- ставится вопрос о том, на какие нравственные, гносеологические и историко-культурные предпосылки должно опираться искусство, для того, чтобы оно равнялось с жизнью.

Как это уже было отмечено в начале настоящей работы, исходным состоянием мира, из которого его должно вывести творчество, в художественных текстах Пастернака является состояние "живого хаоса", пространственной и темпоральной разрозненности, фрагментарности. Это свойство Пастернаковского художественного мира уже было отмечено в одной из лучших работ, написанных о творчестве Пастернака в 20-30-е годы, в статье Д. Обломиевского:

"... Пастернаку свойственна борьба с атомизмом, с разобщенностью явлений. В его творческом методе огромную роль играет принцип непрерывности или, иначе говоря, принцип объединения множества в единство. Но единство и непрерывность Пастернака не относится все-таки к материальной действительности. Непрерывность у Пастернака служит для объединения только в плоскости субъективного сознания" 31.

Если эту художественную проблематику перевести в философский план, и осветить ее с точки зрения взаимоотношения части и целого, то исходный вопрос будет звучать так: как соединить заново целое и отпавшую от него часть, которая

потеряла свою высшую оправданность и внутренний смысл и сама диктует собственные законы существования!

Этот основной вопрос может получить свою более конкретную формулировку в трех планах: в плане пространственных, в плане темпоральных и в плане персональных отношений.

В плане темпоральном вопрос будет звучать так: как можно воссоздать связь между единичным мгновением и вечностью, т.е. как можно испрессионистическое мелькание, квазитдинамичность единичных мгновений пересоздать в истинную динамичность, в закон вечного становления, т.е. в принцип историэма, чтобы динамичность была не мельканием поверхности, а внутренней пульсацией, глубинным процессом самовоссоздания целого!

В плане пространственном вопрос предстоит с новой стороны: как можно механическую раздробленность единичных частей, т.е. явлений, пребывающих в состоянии голой материальности, пересоздать в осмысленную составность пространственного целого таким образом, что возвращая явлениям высшую оправданность и внутренний смысл, их случайную смежность можно было бы превратить в причинную связность:

"В художественной системе Пастернака два любых предмета, смежных в пространстве, могут оказаться связанными причинно-следственными отношениями. Это естественный результат интегрирующего взгляда на мир" 32.

В плане персонального опыта в одинаковой мере будет важным восстановление непосредственного контакта человека с миром явлений, но так, чтобы он не остановился на стадии чистой сенсуальности, а перешел с ним в глубинный познавательный контакт. Как ни странно будет сказать, поведение Пастернаковского "героя" не дифференцируется с той точки зрения, обращается ли он к миру явлений, или к миру вещей, обе сферы контактов несут в равной мере познавательный характер и складываются по

той же, уже изложенной в своих основах познавательной модели.

Эти вопросы прямо или косвенно затрагиваются в таких теоретических и программных статьях Пастернака, как "Вассерманова реакция" /1914 г./, "Черный бокал" /1916 г./, "Несколько положений" /1921 г./ и "Охранная грамота" /1931 г./, Отдавая себе отчет в том, что эти работы Пастернака уже многократно интерпретированы в исследовательской литературе, мы все же хотим к ним вернуться с точки зрения выдвинутого в этой статье круга проблем.

Кроме названных теоретических и программных статей в круг рассмотрения входят еще такие самые ранние опыты эстетического самоопределения Пастернака, как его переписка с О. Фрейденберг и тезисы доклада "Символизм и бессмертие".

Первые шаги эстетического самоопределения Пастернака могут быть оценены как шаги ориентации в той историко-культурной ситуации, которая окружает его в 10-е годы. Поскольку для Пастернака основным является конкретный историко-культурный опыт, даже те его статьи, которые носят полемический и программный характер /"Вассерманова реакция", "Черный бокал"/, не могут быть рассмотрены как простые полемические жесты отрицания или отталкивания от смежных художественных направлений, у Пастернака жесту отталкивания всегда предшествует интеллектуальный опыт усвоения тех систем, которые потом подвергаются им переосмыслению, и от которых он впоследствии отталкивается.

Одно из самых ранних свидетельств эстетического самоопределения Пастернака -- это его письмо к О. Фрейденберг от 23 июля 1910 года. В этом письме уже вырисовываются почти все существенные компоненты философии творчества Пастернака. Примечательны уже те импульсы, которые питают творчество, вызывая "предтворческое вдохновение". Это вдохновение возникает

не в одинокой душе творца как "внутренний восторг", а начальный импульс, инициатива к творчеству идет от самого мира, мир как бы просится быть вовлеченным в полосу творческой страсти, он сам стремится превратиться в лирический сюжет;

"Помнишь, как это было у меня /и у тебя кажется/, когда мы оказались в Питере. Тогда на извозчике этот город казался бесконечным содержанием без фабулы, материей, переполнением самого фантастического содержания, темного, прерывающегося, лихорадочного, которое бросалось за сюжетом, за лирическим предметом, лирической темой для себя к нам"³³.

Следует отметить, что эта закономерность своеобразия творческого вдохновения у Пастернака подчеркнута в книге А. Юнгрен, посвященной анализу его ранних прозаических опытов. Расшифровывая семантику имени Реликвимини, автор книги отмечает, что Пастернак обыгрывает и делает семантически значимым тот факт, что это ложно-итальянское имя одновременно напоминает и форму латинского страдательного залога. Таким образом, имя художника становится значимым с точки зрения понимания им природы творческого вдохновения. Источником вдохновения и необходимой предпосылкой творчества в интерпретации А. Юнгрен является "способность страдательного сопереживания" нуждающейся "предметной действительности".

Образ "страдательного богатства", принадлежащего не художнику, а самому миру, и являющегося основным стимулом к творчеству, отмечается в книге А. Юнгрен и при анализе 5-го фрагмента о Реликвимини:

"Но чувствуешь, что там, куда тебя убирают с каждым разом ты растешь и растешь как чей-то чужой запас. Это какое-то страдательное богатство, в котором тебе самой ничто ни принадлежит"³⁵.

Мир, сам стремящийся быть переведенным в область лири-

ческого творчества, хочет освободиться от сковывающих его устойчивых форм, ибо в предтворческом состоянии мир вещей пребывает в состоянии статичности, он подчинен закону объективной причинности, т.е. фатальной обреченности, судьбы, иными словами -- закону детерминации. В таком состоянии мир принадлежит "интересам жизни или науки", т.е. формам эмпирического и рационального познания, а не формам художественного познания.

Творчество, отвечающее на творческие импульсы, идущие от мира, должно перевести мир из состояния детерминированности в состояние свободы, из состояния статичности и косности в состояние динамическое, живительным источником которого должен стать ритм как динамическое начало.

Именно этот процесс перевода мира из одного онтологического статуса несвободы, объективной причинности, в статус отрешенного от предметного мира свободного бытия, т.е. в сферу субъективной причинности, реализуется посредством художественного творчества, которое по свидетельству этого раннего письма Пастернака базируется на акте сравнения.

Не трудно предвидеть, что в более поздних эстетических трактатах Пастернака эта же метаморфоза мира будет реализоваться посредством "метонимической метафоры", однако в этом раннем письме еще ни о метафоре, ни о метонимии Пастернак не говорит. Здесь в основе концепции творчества еще лежит акт художественного сравнения, и категория качества, являющегося условием акта сравнения.

Именно сравнение реализует перевод мира явлений из статуса предметов и действий /т.е. из глаголов и существительных/ в чистые качества /т.е. в сплошные прилагательные/, которые уже принадлежат не самим реальным предметам, т.е. не сфере предметного бытия, а сфере нового отрешенного свободного бытия. Эти качества принадлежат некоему идеальному посту-

лируемому предмету, т.е. они собственно есть беспредметные, чистые качества:

"Я уже говорил тебе, что, как мне кажется, сравнения имеют целью освободить предметы от принадлежности интересам жизни или науки, и делают их свободными качествами; чистое, очищенное от других элементов творчества переводит крепостные явления от одного владельца к другому; из принадлежности причинной связи, обреченности, судьбе, как мы переживаем их, оно переводит их в другое владение, они становятся фаталистически зависимыми не от судьбы, предмета и сущительного жизни, а от другого предмета, совершенно не существующего как таковой, и только постулируемого, когда мы переживаем такое обращение всего устойчивого в неустойчивое, предметов и действий в качество, когда мы переживаем совершенно иную, качественно иную зависимость воспринимаемого, когда самая жизнь становится качеством"³⁶.

Если эту проблематику, излагаемую в категориях философии творчества, перевести на более обобщенную философскую терминологию, становится ясно, что в постепенно созревающей системе Пастернака ищется такая высшая причинная оправданность /высший целевой центр/ для единичного самозамкнутого и самодовлекщего существования мира явлений, которая не лежит в сфере неподвижной трансценденции, т.е. не принадлежит к сфере чистой духовности абстрактной сущности, но и не лежит в имманентной сфере чистой материальности, голой вещности, и несмотря на отрешенность от преходящего материального бытия, все же не является неподвижным целевым центром, а сохраняет за собой качество динамического становления, что выражается категорией ритма, как динамического начала.

В категории "беспредметного качества" можно увидеть первую ссылку на категорию "чистой предметности", получаемой путем феноменологической "эпохи", т.е. путем "очищения объекта" в результате воздержания от суждения³⁷, т.е. в результате отказа от оценочной позиции по отношению к явлениям, т.е. в

результате отказа от познавательной позиции, предписывающей явлениям категории сознания как должное, т.е. той познавательной позиции, которая лежит в основе "романтической манеры" в области эстетической.

Оставаясь в пределах системы мыслей данного анализируемого письма, можно сказать, что тот идеальный предмет, т.е. тот идеальный прообраз всех конкретных явлений, к которому тянутся все явления благодаря проявлению в них категории качества, не лежит в сфере трансцендентальных абстрактных сущностей, но и не является реально существующим, а только постулируемым предметом.

Исследуя этот же круг закономерностей в плоскости причинно-следственных отношений на материале художественных текстов Пастернака, и И.П. Смирнов приходит к следующему выводу:

"Всегда может быть обнаружено такое событие на причинно-следственной оси, которое предшествует предыдущему. У каждого конкретного явления есть более общий причинный предшественник, и если подниматься по лестнице абстрагирования, то в конце концов поэт будет вынужден достичь уровня абстракции, на котором некое исходное явление уже не называемо словом, на него можно только указать, но не дефинировать" 38.

В этом свойстве причинно-следственных отношений в поэтических произведениях Пастернака И.П. Смирнов видит доказательство близости Пастернака к символизму:

"Нагнетение мотивировок приводит к тому, что вещная реальность делается знаковой в очень высокой степени, но при этом некий первоначальный объект, к которому отсылает знак, принципиально недоступен художнику. В этом смысле творчество Пастернака, видимо, несет на себе печать символистского влияния" 39.

Хотя в задачи данной статьи не входит анализ поэтических текстов Пастернака, а только интерпретация некоторых статей и фрагментов художественной прозы, в основе которых лежит явная концепция философии творчества и теории познания, все же по поводу близости Пастернаковской поэтической системы к системе символизма хочется сделать несколько общих замечаний.

Неоспоримым является тот факт, что и символистские тексты и поэтические тексты Пастернака характеризуются высокой степенью знаковости вещной реальности, но поле мотивировок, которое придает вещам знаковый характер, принципиально отличается друг от друга в этих двух поэтических системах.

Поле мотивировок в поэтике символизма лежит в сфере трансценденции, с сфере вечных, абсолютных сущностей и ценностей, которые в силу этого носят не динамический характер становления, а неизменимы в своей изначальной заданности. Поэтому те абсолютные ценности, к которым отсылает знак в символистском тексте, заранее заданы во внетекстовой сфере, они не конституируются в пределах самого текста и не обусловлены в своем возникновении чисто словесными операциями.

В художественной космологии Пастернака нет сферы неподвижной трансценденции, как сферы заранее заданных абстрактных сущностей, которая была бы отделена посредством ценностной вертикальной оси от мира эмпирического, преходящего. Как правило, Пастернак отказывается именно от той познавательной позиции, которая подходит к миру вещной реальности со стороны заранее заданных, высших ценностных категорий.

В художественных текстах Пастернака знак отсылает к некоему первоначальному объекту, носящему более абстрактный характер, чем исходные объекты в своей эмпирической данности. Но процесс абстрагивания реализуется не по ценностной вертикали и не отсылает к внетекстовым представлениям, а конституируется в пределах самого текста, в его словесной определенности.

Процесс абстрагирования, т.е. процесс "очищения" реально-го предмета в его единичной данности и самозамкнутости происходит не ради его развеществления и уподобления трансцендентальным сущностям, а ради выявления его внутреннего смысла, имманентной, а не трансцендентной сути этого предмета при сохранении его вещественной, осязательной полноты. Поскольку эта внутренняя суть гарантируется не сферой трансценденции, она не носит неизменного характера подобно абстрактным сущностям поэтики символизма, а проявляется и конституируется в пределах словесного текста в процессе своего становления, т.е. в процессе "самораскрытия" мира, которое осуществляется через ряд динамических метаморфоз познаваемого мира и познающего субъекта.

Оставаясь в кругу излагаемых проблем, еще раз вернемся к письму Пастернака к О. Фрейденберг от 23 июля 1910 года.

Первые формулировки основ философии творчества раннего Пастернака в интерпретируемом письме и в последующих за ним письмах к О. Фрейденберг обнаруживают явную перекличку с рассуждениями о творчестве в первых художественных прозаических опытах. На эти переклички указывает в своей книге А. Юнгрен, предполагая, что "близость тем и образов переписки и отрывка, дают основания думать, что в основе его лежат впечатления весны и лета 1910 года", и одновременно излагая тот круг общих проблем, которые сближают содержание писем к О. Фрейденберг, написанных летом 1910 г., и рассуждения о творчестве в 4, 5, 6 фрагментах о Реликвимии:

"Преломление привычных предметов и понятий творческим сознанием, освобождение действительности от уз причинности, которую Пастернак иначе называет "фатальностью"; перенесение переживания собственной отчужденности в момент вдохновения с себя на окружение и завершающее это отчуждение новое утверждение единства с жизненной стихией -- круг переживаний, которые Пастернак стремится осознать и сформу-

лизовать как в переписке, так и в приведенных фрагментах ранней прозы⁴⁰.

Бросаются в глаза две параллели из фрагментов о Реликвии с проблематикой интерпретируемого письма к О. Фрейденбург. Это рассуждение из 4 фрагмента о "сумерках" и рассуждения из 5 фрагмента о "сравнениях".

Рассуждения в письме к О. Фрейденберг от 23 июля 1910 г. о чистом творчестве /"чистое, очищенное от других элементов творчество"/, переводящим явления, закрепленные причинными связями, из состояния обреченности "в другое владение", в систему других зависимостей, в причинные связи, обусловленные "ритмом", в итоге чего явления переходят в отрешенное от го-лой предметности в более свободное бытие, -- проявляют прямую аналогию с рассуждениями о "сумерках", когда жизнь, мир, уставши от подчиненности самому себе, хочет другого подчинения, другого "владельца", и хочет выйти из своих застывших, устойчивых рамок, из своих "финальных" форм⁴¹:

"... так же, как есть одиночное вдохновение, есть вдохновение воспринять объективного: тогда все эти гуляющие на Стрелке или вечер на Измайловском проспекте делаются покинутыми, брошенными, грустными, поэтому и легендарными качествами без предметов... И эта беспредметная фантастика фатальна и преходяща, а ее причинность -- ритм. И она наступает, и ее отменяет время и вновь и вновь наступает. /.../ И вот я говорил тебе о какой-то деятельности, сменяющей наблюдение, о переживании жизни, ставшей качеством предметов, покинувших предметность жизни"⁴².

"... к нам, художникам, если мы совсем, совсем чисты, приходит забывшаяся жизнь, мир, который стал сам не свой; что это значит, -- сам не свой, -- это значит, что он уже не подчинен себе, а хочет подчинения, это значит, было подчинение красок формам, видимых образов безмолвия, подчинения характеров их отношениям,... были разные контуры, очерки, очертания у жизни, и это линии, законы,

быт, скрепления чувств между людьми; и наступают в жизни тоже такие сумерки, тогда все это линейное, т.е. высшее, подчиняющее и святое само хочет линий над собой; ... Это значит, что жизнь была в рамах, и рамы были неизменными, неподвластными; но и они заразились жизнью, стали ею..."; "... - и вот лирик, не понимая этого так рассудочно, со-чувствует сумеркам, и что же такое творчество, как не сострадание сумеркам;...43.

В 5 фрагменте о Реликвимини рассуждения о природе сравнения проявляют аналогию с уже цитированными местами о сравнении в письме Пастернака к О. Фрейденберг от 23 июля 1910 г.

Если в письме к О. Фрейденберг акцент ставится на том, что сравнения не закрепляют предметы, соединяя их на основе сходных качеств, а наоборот, освобождают предметы, превращая их в свободные беспредметные качества, то в 5 фрагменте о Реликвимини акцент переходит на проблему номинации. Сравнение не фиксирует сходство предмета с чем-то, с тем, чтобы уточнить его название, а наоборот, освобождает явление от называющего его слова как условного знака, не покрывающего суть явления, ... фиксирует то, что предмет перестал быть тождественным с самим собой и своим условным постоянным названием и перешел в свободное, отрешенное от себя и от своего имени бытие:

"Я уже говорил тебе, что, как мне кажется, сравнения имеют целью освободить предметы от принадлежности интересам жизни или науки и делают их свободными качествами..."44.

"И если, как это часто говорили сограждане Реликвимини, именно в их городе селился Бог, то конечно и он переставал быть собою в такие дни, вместе со всем остальным /.../. Это действовало так странно. К проникновению веры или богоназвания не вело это вовсе, но приводило к жадке перечисления всех этих отдельных предметов, которые все время изменяли

себе, т.е. лились мелодией и носили незаслуженно постоянные имена. Называя, хотелось освободить их от слов. В сравнениях хотелось излить свою опьяненность ими. В сравнениях. Не потому что они становились на что-нибудь похожи, а потому, что переставали походить на себя"45.

На фоне этих рассуждений, излагаемых в письмах к О. Фрейденберг, написанных летом 1910 года, и в ранних прозаических опытах с Реликвимини, оказывается более подготовленным круг философских и эстетических проблем, изложенных в тезисах доклада "Символизм и бессмертие", прочитанного 10 февраля 1913 года в студии скульптора К.Ф. Крахта, в обществе Мусажетского кружка, где обсуждались проблемы символизма в искусстве⁴⁶.

Как известно, до публикации Л. Флейшманом оригинального текста доклада, читатели и исследователи могли ознакомиться только с свободным изложением его содержания в "Автобиографическом очерке" 1956 года. Л. Флейшману принадлежит не только публикация, но и первая основательная интерпретация тезисов, которые, на его взгляд, дают возможность восстановить "неназванный замаскированный философский статус раннего Пастернака", и позволяют судить о философской ориентации поэта:

"Учение о "безличности" субъективности, о субъективности без субъекта -- пронизывающее пастернаковское поэтическое мышление -- связано с философской системой Э. Гуссерля и целиком находится в плоскости философской проблематики последнего"47.

При всей справедливости этого суждения об основном направлении философской ориентации эстетического мышления Пастернака, оно все же кажется слишком категорическим, и пренебрегающим другими влияниями, возможность которых радикально отвергает Л. Флейшман:

"сопоставление идей Марбургского неокантианства с философскими заявлениями Пастернака дает мало красноречивого материала"⁴⁸.

Не оспаривая основные итоги статьи Л. Флейшмана, доказывающие, что основное направление философских основ эстетического мышления Пастернака обнаруживает существенные совпадения с направлением Гуссерлианского антипсихологизма в философской науке, все же можно предположить, что этот круг философских влияния и психологических совпадений шире и многостороннее.

Тезисы доклада "Символизм и бессмертие" могут рассматриваться как прямое продолжение той философской проблематики, которая была изложена в письме к О. Фрейденберг от 23 июля 1910 г.

В тезисах происходит переосмысление категории субъективности, -- как на это указывает в своей статье Л. Флейшман -- но субъективность переосмысливается с помощью категории качества, а своеобразное, пастернаковское понимание категории качества излагалось в интерпретируемом письме к О. Фрейденберг, и без учета контекста этого письма, некоторые формулировки тезисов могут показаться логическими парадоксами.

Категория качества была определена в письме к О. Фрейденберг как свободное, беспредметное качество, отрешенное от своего предметного носителя, которое перестает играть служебную функцию по отношению к предмету, перестает быть признаком предмета.

В тезисах производится та же самая логическая операция, только не по отношению к предметам, а по отношению к субъекту:

"Чувство бессмертия сопровождает пережитое, когда в субъективности мы пытаемся видеть несколько

не принадлежность личности, но свойство, принадлежащее качеству вообще. /Субъективность категориальный признак качества; в ней выражается логическая непроницаемость качества, взятого самостоятельно/49.

Качество, понимаемое Пастернаком как свободное качество, не поддается логической, научной интерпретации /см. "логическая непроницаемость качества, взятого самостоятельно"/, ибо ситуация, диктуемая рациональной логикой "оборачивается", ее компоненты обмениваются местами; не качество является категориальным признаком субъективности /или объективности/ как следовало бы ожидать, а отрешенное от субъекта /понимаемого как личный индивидуальный субъект/ и от объекта /понимаемого как конкретный эмпирический предмет/ качество начинает вести себя как свободный /родовой/ субъект, или свободный /идеальный/ объект. Соответствующее этой перевернутой логической ситуации состояние мира /не поддающееся логической, а только художественной интерпретации/ была охарактеризована тем, что все предметы и действия превращаются в прилагательные, весь мир переходит в состояние свободного качества.

Субъективность, переосмысленная в этом направлении, т.е. понимаемая как категориальный признак качества, уже не пребывает в сфере эмпирического, преходящего мира, и не ограничивается кругом индивидуального опыта, а пребывает в сфере бессмертия, т.е. в сфере общечеловеческого родового опыта. /Бессмертие, как уже было отмечено, понимается Пастернаком не как сфера неподвижной вечности, а как темпоральная сфера вечного становления/.

Описание акта творческого сознания, производящего эту операцию освобождения качества, соответствует не рациональной логике, а интуитивной, "воображаемой" логике и соответствует процессу, производимому при помощи акта сравнения в письме к О. Фрейденберг. Только та операция, которая там про-

изводится по отношению к предметам, здесь производится по отношению к субъекту:

"Качества объята сознанием, последнее освобождает качество от связи с личной жизнью, возвращает их исконной их субъективности, и само проникается этим направлением. Бессмертие овладевает содержаниями души. Такой фазис есть фазис эстетический"⁵⁰

Акт сравнения, лежащий в основе лирического творчества, освобождает качество от связи с конкретными предметами, делает их свободными качествами, и возвращает их к их исконному носителю, некоему идеальному, постулируемому предмету.

В тезисах описывается другая сторона этого же процесса, творческое сознание освобождает качество от связи с личной жизнью /и этим самым преодолевается отождествление жизни как родовой категории с жизнью как индивидуально-субъективной категорией, т.е. с жизнью поэта, и таким образом преодолевается "романтическая" познавательная и творческая позиция/, возвращая их к их исконной субъективности, не лично-индивидуальной, а родовой.

Таким образом производится та же самая операция с обоими компонентами познавательного процесса, и с объектом познания и с познающим субъектом, и в познавательном процессе вступают друг с другом во взаимовлияние "свободная субъективность" /отрешенная от приклепленности к жизни лично-индивидуального субъекта/ и "свободная объективность" /отрешенная от приклепленности к конкретным, единичным эмпирическим явлениям/.

Л. Флейшман в своей статье отмечает, что эти две операции, производимые и с объектом и с субъектом познания, взаимно обусловлены и в конечном счете тождественны, и опираются на Гуссерлианское понимание "интенциональности" сознания, его открытости, направленности вовне:

"Под интенциональностью -- в отличие от Ф. Brentano -- понимается не только характеристика сознания, но и характеристика предмета, бытия. "Чистая" предметность и "чистое" сознание -- это одно и то же, одна и та же реальность, только получаемая путем очищения двух разных сфер: очищение объекта -- в результате феноменологического "эпохе" -- приводит к "чистой объективности", а очищение субъекта -- в ходе феноменологической редукции -- приводит к "чистой субъективности". Чистая объективность /предметность/ и чистая субъективность /интенциональность/ совпадают.

Именно это соотношение "объективного" и "субъективного", именно это представление о "свободной", "безличной", "объективной" субъективности легло в основу пастернаковского доклада "Символизм и бессмертие" -- и, в дальнейшем, всей поэтической системы Пастернака⁵¹.

В итоге этой двойной операции и субъект и объект освобождается от прикрепленности к единичному, эмпирическому, переходящему бытию и переходит в сферу бессмертия, т.е. в сферу общечеловеческого бытия.

Художественное творчество, т.е. "эстетический фазис" познания таким образом преодолевает тленность единичной человеческой жизни, переводит лично-индивидуальный опыт в сферу общечеловеческого, родового опыта, т.е. в сферу бессмертия. Субъективность перестает быть лично-индивидуальной категорией, она становится родовой категорией⁵²:

"Поэт посвящает наглядное богатство своей жизни безвременному значению. Живая душа, отчуждаемая у личности в пользу свободной субъективности -- есть бессмертие. Итак бессмертие есть поэт; и поэт никогда не существо -- но условие для качества"⁵³.

Здесь должно быть отмечено, что эта формулировка еще во многих моментах обнаруживает параллельные черты с философией творчества русского символизма. В символистской системе, со-

гласно теоретической формулировке А. Белого⁵⁴, живая жизнь в своей эмпирической данности, и таким образом и лично-индивидуальная жизнь поэта, сама по себе является только условной ценностью, лишь материалом для создания абсолютных, культурных ценностей, которые лежат в сфере вечности. Переведение жизни из сферы условной ценности в сферу абсолютных, культурных ценностей реализуется творчеством, понимаемым как жизнетворчество, но оно реализуется за счет умерщвления живой жизни, за счет лишения ее своей "жизненности", чувственной полноты.

В системе воззрений Пастернака категория "символизм" понимается не как обозначение определенного направления, а как символичность истинного искусства вообще. В его концепции творчества живое существо поэта -- подобно общесимволистской концепции -- является только условием для создания качества, живая душа поэта должна быть отчуждена ради создания свободной субъективности, понимаемой как "категориальный признак качества". Но весь этот процесс реализуется иным путем и в иных целях, чем в символистской эстетике. Отчуждение живой души поэта ради создания свободной субъективности, т.е. "очищение" субъективности является только основным условием и исходной фазой для творчества, конечной целью творчества же является именно воссоздание чувственной полноты живой жизни как органического единства, но это есть такое органическое единство, которое реализуется уже не в сфере эмпирической данности, а в сфере постулируемой общечеловеческой жизни, т.е. в сфере бессмертия. Именно этим обуславливается тот факт, что в философии творчества Пастернака сфера бессмертия не является сферой абстрактных, неизменных сущностей, а сферой динамического становления живой, общечеловеческой и природной жизни. В поэтическом сознании Пастернака природа и культура, быт и культура не разведены на разных полюсах вертикальной

ценностной шкалы, как это было в символистском сознании, а равноранговыми компонентами входят в ту живую целостность, которая именуется жизнью.

Если всю теоретическую проблематику, изложенную в тезисах доклада "Символизм и бессмертие", свести к исходной проблематике, изложенной в начале настоящей работы, то в них формулируется следующая гносеологическая и эстетическая дилемма: "когда сопровождается чувство бессмертия пережитое", т.е. как можно наши первоначальные ощущения, наш личный познавательный опыт, прикрепленный к единичной ситуации "здесь и теперь" и поэтому ограниченный сферой определенного пространственного и темпорального отрезка, увековечить, т.е. перевести в сферу бессмертия и сделать достоянием общечеловеческого опыта, т.е. посредством "эстетического фазиса" познания, художественного творчества, преодолеть тварность жизни и смерть?

Следующий, ключевой для эстетического самоопределения Пастернака документ, -- статья "Вассерманова реакция" уже связана с его "футуристической биографией". Статья "Вассерманова реакция" была напечатана в альманахе "Руконог", вышедшем под эгидой издательства "Центрифуга"⁵⁵. История формирования группы "Центрифуга", основные члены которой /С. Бобров, А. Асеев, В. Пастернак/ выделились из группы "Лирика", прослежена в статье Л. Флейшмана "История "Центрифуги"⁵⁶, и здесь же дана характеристика основной для этой группы издательской деятельности.

"Грамота", напечатанная в альманахе "Руконог", подписана четырьмя именами: Николай Асеев, Сергей Бобров, Илья Зданевич, Борис Пастернак, -- трое из которых являются бывшими членами группы "Лирика". "Грамота" остро, полемически направлена против сотрудников "Первого Журнала Русских Футуристов"⁵⁷, и с некоторыми оговорками /в адрес Маяковского и Хлебникова/ оспа-

ривает за ними право на принадлежность к истинному футуризму, обзывая их "Самозванцами"⁵⁸.

"Первый Журнал Русских Футуристов" объединял широкий круг художников, принадлежащих к разным группировкам /Гилея, Эгофутуризм, Мезонин поэзии/ и таким образом свидетельствовал о перераспределении сил внутри футуристического лагеря. /Среди художников, участвующих в "Первом Журнале Русских Футуристов" числились: Владимир, Николай и Давид Бурлюки, Рюрик Ивнев, Василий Каменский, А. Крученых, Н. Кульбин, Б. Лавренев, В. Лифшиц, К. Малевич, М. Матюшин, Владимир Маяковский, Игорь Северянин, С. Третьяков, В. Хлебников, Вадим Шершеневич, Г. Якулов, А. Экстер и другие; в редакционный комитет журнала вошли: К. Большаков /библиография, критика/, Д. Бурлюк /живопись, литература/, В. Каменский /проза/, В. Маяковский /поэзия/, В. Шершеневич /библиография, критика/.

Обстоятельства журнальной полемики между представителями "Центрифуги" и "Первого Журнала Русских Футуристов" получили ретроспективное освещение в "Охранной грамоте" и в автобиографическом очерке "Люди и положения", их подробное филологическое истолкование дано в статье Л. Флейшмана "История Центрифуги", и здесь же освещена история тех обоюдных полемических выпадов со стороны "Центрифугистов" и футуристов Первого Журнала Русских Футуристов, которые служат фоном для понимания полемической направленности статьи Пастернака "Вассерманова реакция".

Предметом открытой полемической направленности в статье "Вассерманова реакция" является поэтическая техника Вадима Шершеневича /поэтическое творчество которого очень широко представлено на страницах Первого Журнала Русских Футуристов/, но под покровом этой открытой полемики дискутируются вопросы более широкого теоретического горизонта, об "истинном" и "лож-

ном" футуризме, и об "истинном" и "ложном" лирическом творчестве, в которых не трудно угадать продолжение той теоретической концепции, основные предпосылки которой были изложены в письмах к О. Фрейденберг и в тезисах "Символизм и бессмертие".

В другой работе Л. Флейшмана "Фрагменты "футуристической" биографии Пастернака"⁵⁹ многосторонне освещаются те "завуалированные и прямые полемические выпады"⁶⁰ в статье "Вассерманова реакция", которые связаны с литературной полемикой между Пастернаком и Щершеневичем и в более широком плане между разными флангами внутри футуризма, между "Центрифугистами", выделившимися из группы "Лирика", и между сотрудниками "Первого Журнала Русских Футуристов".

Постановка проблемы в данной работе освобождает нас от обязательства учитывать весь этот богатейший фактический материал, раскрытый и изложенный в цитируемых статьях Л. Флейшмана. В этих статьях освещается историко-литературный фон полемической направленности отдельных высказываний Пастернака. Для настоящей работы более важной оказывается внутренняя логика развития и постепенного расширения теоретической системы Пастернака. Для прослеживания этой логики, как нам кажется, более плодотворным оказывается сопоставление отдельных текстов самого Пастернака как расширяющих друг друга звеньев этой единой и когерентной теоретической системы.

В исследовательской литературе чаще всего приводится центральный пассаж статьи "Вассерманова реакция", в котором на основе критического пересмотра образной техники поэзии Щершеневича проводится противопоставление двух типов метафоры, метафоры, построенной на факте сходства, и метафоры, построенной на факте смежности, т.е. по метонимическому принципу. Однако логический ход мыслей, приводящий к этому противопоставлению, чаще всего пропускается, и этим самым обрывается цепь той внутренней логической последовательности, которая

проходит между отдельными теоретическими статьями Пастернака и объединяет их в одну целостную концепцию. В пределах выбранной нами точки зрения такая внутренняя последовательность усматривается между текстом письма к О. Фрейденоберг от 23 июля 1910 г., тезисов "Символизм и бессмертие" и статьи "Вассерманова реакция"⁶¹.

Прежде всего бросается в глаза особый терминологический инвентарь, с помощью которого Пастернак формулирует свои мысли о лирическом творчестве. Л. Флейшман называет эту терминологию "промышленно-экономической", которая потом переходит в "юридическую", и считает, что:

"... "мануфактурная" терминология Вассермановой реакции спровоцирована густотой соответствующей метафоры стихов Шершеневича и Большакова, напечатанных в ПЖРФ" /.../ "Сдвиг из "промышленно-экономической" терминологии в "юридическую" /з м а н с и п а ц и я стихового производства, у л о ж е н и е читателя о стихе, новое у с т а н о в л е н и е потребительской психологии, предпринимательский к о д е к с/, подготовляющий разговор о Шершеневиче как жертве юридической доступности стихотворства, выводит одну из центральных у Пастернака дихотомий -- "факта" /и его юридической регистрации/ и "мнимости". На этой дихотомии строится Охранная грамота -- вплоть до сопоставления "отделов записей актов гражданского состояния" и предсмертной записки Маяковского. В В а с с е р м а н о в о й р е а к ц и и оппозиция факта и мнимости лежит в основе перехода от разговора о п р и е м е /метафора по сходству-смежности/ к разговору о т е м е"⁶².

Нам кажется, что эта мотивация своеобразной окрашенности терминологии статьи не является первостепенной, терминологическая окрашенность статьи свою первостепенную мотивацию имеет во внутренней логике излагаемой проблематики, а не во внешних фактах.

Статья ставит вопрос о тех деформациях, которые вызывали в области художественного творчества условия современной

технической цивилизации. Характеристика современной ситуации дается по принципу сопоставления с "седой стариной", с "кустарно-цеховым временем", когда "ремесло было сродни художеству", когда в области творчества еще не существовало явления самозванства, творчество было делом "личного избранничества", не мастер выбирал себе профессию, а он был избран для ремесла на основе своих внутренних способностей, личной одаренности. В деле личного избранничества решающее слово принадлежало таланту, т.е. закону внутреннему, а не внешним условиям, и к закону внутренней одаренности приравнивались запросы потребителя.

Изменение этой ситуации согласно логике статьи "Вассерманова реакция" было вызвано появлением нового читательского запроса, "знак был подан с рынка". Демократизация спроса стирала разницу между "художественным производством" и массовым производством, потребителя не интересует больше, является ли продукт творчества искусной работой ремесленника, или товаром массового производства. Сомнения в личном избранничестве нашли себе неожиданное оправдание со стороны потребителя:

"Негласный манифест потребляющей толпы о низложении гения и уничтожении" последних герольдических отличий явился признанием духовного пролетариата в его правах на художественный труд" 63.

Новый тип "художественного производства" диктуется запросами клиента, который так же безразлично отвергает, как без разбору принимает все рыночные новинки по единственному ложному критерию: "Дата и снова дата, вот что притягивает его или отталкивает".

В изменившихся условиях художественное творчество рождается не по закону внутренней необходимости, а по внешнему запросу, заказу потребителя, и в итоге стирается грань между

Истинным и ложным искусством, между талантом и бездарностью; /"бездарность стала единственно урочным родом дарования"/, между настоящим гением и самозванцем:

"Но нет читателя, который умел бы отличать поэта от самозванца, ибо нет читателя, который ждал и нуждался бы в поэте. Есть передовой и есть отстающий читатель, вот и все"64.

Уже в ходе логического развертывания вступительной части статьи "Вассерманова реакция" возникают два ряда парных категорий, противоположных по-своему ценностному статусу: внутренняя потребность / внешнее потребление; внутренняя одаренность / бездарность; закон внутренней необходимости / внешний запрос потребителя; неотложность внутреннего дара / ложная рыночная новинка; истинное искусство / лжеискусство; настоящий гений / самозванец.

Истинное искусство рождается из закона внутренней потребности и опирается на нравственную категорию, на категорию совести:

"И как когда-то на смену цеховых устоев и цеховой совести кустаря явилась убогая по своей невежественности программа невзыскательной клиентелы, легши в основу предпринимательского кодекса, так точно и сейчас встречаем мы первый по своей яркости пример того, как симпатическими чернилами по нейтральной поверхности безразличного для нея посредника вычерчивает потребительская психология новое свое установление. Уложение читателя о стихе"65.

Согласно внутренней логике статьи "Вассерманова реакция" в современной культурной ситуации, условия которой продиктованы рыночными запросами технической цивилизации, читатель /потребитель/ и поэт /производитель/ как бы обменивались местами, потребитель создал для себя формулу ложного искусства и ложного гения, через которую, как через нейтральную среду

он может дать проявиться собственным запросам. Для средней потребительной психологии доступны только привычные, поверхностные, т.е. вторичные и ложные признаки искусства, поэтому выбор поэтической профессии предоставляется личному произволу каждого, и открывает широкую возможность явлению самозванства в области художественного творчества.

В свете этого лирического хода статьи "Вассерманова реакция" становится более понятным, почему в "Грамоте", подписанной четырьмя поэтами в альманахе "Руконог" /Н. Асеев, С. Вобров, Илья Зданевич, Б. Пастернак/, футуристы противоположного лагеря называются самозванцами:

"Мы, меньше всего желавшие междоусобий в Русской поэзии, отвечавшие молчанием на неоднократные заигрывания пассаистов, не желая больше поощрять наглость зарвавшейся банды, присвоившей себе имя Русских футуристов, заявляем им в лицо, дабы вывести общество из заблуждения, коим они пользуются для личных своих расчетов, следующее:

- 1/ Вы предатели и ренегаты, ибо осмеливались глумиться над делом первого Русского футуриста покойного И.В. Игнатьева /стр. 130 "Первого Журнала Русских Футуристов"/.
- 2/ Вы самозванцы ибо А/ Вас и именно Вас назвал пассаистами главнокомандующий армиями футуристов Ф.Т. Маринетти в бытность свою в Москве... В/ Старший русский футурист И. Северянин публично /в газетах указал Ваше место в пределах родины, ибо Вы со своей деятельностью давно подошли под нормы некоего кодекса, действующего в Империи.
- 3/ Организовать трест российских Бездарей⁺, Вы с злобой и безстыдством забываете о порядочности и распространяете клеветнические сплетни о поэтах иначе мыслящих с Вами /стр. 141 "Первого Журнала Русских Футуристов"/".

⁺ Мы не имеем в виду Хлебникова и Маяковского, поэтов, очевидно, по молодости лет, не отвечающих за своих товарищей"60.

"Самозванство", как модель поведения ложного гения является одним из устойчивых мотивов эстетической концепции Пастернака и сопровождается мотивами "душевной смуты" и в более широком контексте "исторической смуты". Наглядным примером этого может служить эстетико-философская проблематика и мотивная структура рассказа "Письма из Тулы", где ложная "романтическая" интерпретация гения /от которой постепенно отказывается автор писем/, сопровождается мотивом "душевной смуты", а киноактеры, с которыми сталкивается автор писем, и в ложных жестах и словах которых он узнает себя, снимают эпизод с Петром Болотниковым, "у них XVII век рассован по чемоданам". Эпизод с Петром Болотниковым прямо отсылает к историко-культурному корреляту "душевной смуты", к "смуте" исторической.

В имени "Петр Болотников" Пастернак скрещивает имя двух реальных исторических лиц XVII века, с которыми связано явление самозванства и начало периода "смуты"; имя Ивана Болотникова, и имя Петра Илейко, "Царевича Петра", "Лжепетра", которые имея единые цели, собирались соединиться в Туле, чтобы пойти на Москву:

"Легенда о "царевиче Петре" и истории движения Лжепетра привели Россию в следующий период развития событий, которые в дореволюционной историографии объединялись под общим названием "смуты" 67.

В статье "Вассерманова реакция" в контексте общего противопоставления истинного искусства / ложного искусства /лжеискусства/ осмысливается и противопоставление истинного и ложного футуризма. В статье повторяется та же самая оговорка, которая была сделана в адрес Маяковского и Хлебникова в "Грамоте":

"Истинный футуризм существует. Мы назовем Хлебникова, с некоторыми оговорками Маяковского, только отчасти - Большакова, и поэтов из группы "Петербургского Глашатая" 68.

Л. Флейшман считает, что "Весь пассаж об "истинном" футуризме в Вассермановой реакции -- непосредственный отклик на статью Шершеневича "Футуропитающаяся" /ПЖРФ, перепечатана в книге Шершеневича "Зеленая улица"/, /.../ заявление "Вассермановой реакции": "Истинный футуризм существует" отклоняет тезис Шершеневича об "истинном футуризме" как выдумке критиков"69.

Если же рассматривать пассаж об "истинном футуризме" не в контексте внешней полемики, а внутренней логики статьи, то противопоставление истинное искусство / лженскусство и этим самым истинный футуризм / лжефутуризм получает еще одну дополнительную характеристику. Продукт истинного искусства /и футуризма/ составляют предмет изучения для эстетики, а продукты лженскусства /лжефутуризма/ по свидетельству текста статьи "не представляют для эстетики ни малейшего интереса", они подлежат ведению "социально-экономической науки". Нам кажется, что именно этот оборот в логическом ходе статьи -- а не внешняя полемика -- оправдывают использование Пастернаком "промышленно-экономической" и "юридической" терминологии. Ведь эта терминология используется в статье для характеристики того лженскусства /в том числе и поэзии Шершеневича, как образцового примера такого искусства в концепции Пастернака/, которое не принадлежит ведению эстетики, и поэтому не подлежит описанию в терминологии эстетики, а является продуктом историко-культурной "смуты", нарушения внутренних законов искусства и вторжения в искусство законов рынка, т.е. законов экономических, поэтому и подлежит изучению экономических и юридических наук:

"Такой поучительный для экономиста пример являет нам В. Шершеневич, жертва юридической доступности стихотворчества, как эмансипированного ремесла"70.

Поэзия Шершеневича в оценке Пастернака является продуктом "непроизводительного, посреднического сознания", которое

потеряло свою "производительность", поскольку приравнялось к сознанию потребителя. Такая поэзия изобилует поверхностными, вторичными признаками поэзии, но в ней отсутствует "тематизм; другими словами *quantité imaginaire*".

В этой формуле нетрудно узнать интерпретацию лирической темы -- предложенную Пастернаком в письмах к О. Фрейденберг и в тезисах "Символизм и бессмертие" -- как "воображаемая величины", принадлежащей не сфере референтного мира /"под темою разумеется никак не руководящая идея или литературный сюжет"/, а к сфере воображаемого мира, т.е. постулируемых предметов.

Такая интерпретация "лирической темы" закономерно сопровождается соответствующей интерпретацией лирического поэта:

"Лирический деятель, называйте его как хотите -- начало интегрирующее, прежде всего, Элементы, которые подвергаются такой интеграции, или, лучше, от нея только получают свою жизнь, глубоко в сравнении с нею неосуществленны"71.

Для такой концепции творчества элементы реального мира, которые становятся материалом для творчества, сами по себе совершенно безразличны, они не должны располагать никаким предварительным ценностным рангом в самом эмпирическом мире. Любой, нейтральный предмет может стать материалом для творчества, ибо он приобретает свой ценностный ранг исключительно только будучи возлеченным в силовое поле интегрирующего лирического сознания и этим самым преобразованным в "*quantité imaginaire*", т.е. в воображаемую величину.

Этот пассаж в статье "Вассерманова реакция" о лирическом деятеле как интегрирующем начале явно отсылает нас к более поздней формулировке сущности искусства, как всасывающей губки в статье "Несколько положений":

"Современные течения вообразили, что искусство как фонтан, тогда как оно -- губка. Они решили, что искусство должно бить, тогда как оно должно всасывать и насыщаться. Они сочли, что оно может быть разложено на средства изобразительности, тогда как оно складывается из органов восприятия"⁷².

В статье "Вассерманова реакция" на основе сопоставительной характеристики стихов Большакова и стихов Шершеневича даются критерии истинного и ложного творчества. В истинной лирике интегрирующее начало лирического сознания порождает бесконечную динамическую цепь, нанизываясь на которую, предметы превращаются в качество /"интеграл бесконечной функции"/, а в ложной лирике, в отсутствии интегрирующего лирического сознания, создающего тему как "quantité imaginaire", все элементы, вовлекаемые в творчество, остаются константами, тождественными себе. Иллюзия ложной динамичности /ложного футуризма/ создается исключительно только посредством вторичных, внешних родовых признаков лирики, посредством квази-динамичной фигуральной образности.

Хотя в статье Пастернака не содержится никакой открытой полемики с той концепцией поэтичности, которая идет от Потебни, т.е. от психологического направления в области философии языка и эстетики, и отождествляет поэтичность с образностью /"образность слова равна его поэтичности"/, вся внутренняя логика статьи в целом оспаривает концепцию, согласно которой наличие фигуральной образности является критерием поэтичности. Для Пастернака единственным существенным критерием истинной лирической поэзии является наличие лирической темы, как "quantité imaginaire", порождаемой интегрирующим /"лирическим нагнетенным"/ сознанием:

"Фигуральная образность, вот что связывалось всегда в представлении обывателя с понятием поэзии. И так как историческое место разбираемых строф /т.е. строф в стихотворении В. Шершеневича -- А.Х./ -- в истории спроса, то снова нас не должна удивлять та половинчатая новизна, с какою, сверх всякой надобности, заполняются футуризмом фигурационные гнезда стихотворений, нисколько не задевая другой, единственно существенной, но публике неизвестной тематической стороны" 73.

Лжеискусство, выполняя заказ внешнего потребителя, носит на себе все вторичные, внешние, фигуральные признаки искусства, его можно размножить как рыночный товар /"ключи от шершеневческих затворов -- в руках любителей из толпы"/, ибо оно совершенно лишено печати субъективности лирики, порождаемой исключительно только законом внутренней необходимости:

"Однако и строй метафоры шершеневичевой таков, что не кажется она вызванной внутренней потребностью в ней поэта, но внушенной условиями внешнего потребления" 74.

Закон внутренней необходимости /или потребности, согласно пастернаковской терминологии/ с учетом других, интерпретируемых в настоящей работе текстов Пастернака, можно называть законом внутренней, субъективной причинности /который открыто или потаенно в эстетической концепции Пастернака всегда противопоставляется закону внешней, механической детерминации/. Именно этот закон внутренней необходимости, или субъективной причинности является тем интегрирующим началом, с помощью которого любой, нейтральный элемент внешней действительности может приобретать эстетическую функцию, т.е. может превратиться в свободное качество, принадлежащее некоему постулируемому высшему предмету.

Нам кажется, что этот тезис эстетической концепции Пастернака о внутренней потребности, как единственном источнике

истинного творчества, позволяет сопоставить его философию творчества с философией искусства В. Кандинского, развернутой в книге "О духовном в искусстве" /1911/, где сквозной идеей нагнетается мысль о законе внутренней необходимости /т.е. о духовном начале/ как единственном законе, оправдывающем эстетическую значимость формальных элементов живописи.

Исходная теоретическая позиция В. Кандинского, изложенная на первых страницах книги "О духовном в искусстве", во многих своих моментах созвучна с эстетической концепцией, изложенной в статье "Вассерманова реакция".

В. Кандинский основу нового рождающегося абстрактного искусства видит в том общем сдвиге своей эпохи, который может быть охарактеризован как "поворот к духовному", как отход от философии материализма и от принципа практической целесообразности, который сделал "из жизни вселенной злую бесцельную игру"⁷⁵. Согласно концепции В. Кандинского, художественное произведение должно рождаться "из внутренних стремлений всей духовной моральной атмосферы своего времени". Подобно системе Пастернака, В. Кандинский видит базис познавательных задач искусства в морально-духовной сфере.

Выбор любого элемента композиции, как и выбор предметных элементов /которые на взгляд В. Кандинского и в новой живописи продолжают звучать несмотря на то, что на передний план выступает элемент абстрактного/, должен основываться не на законе внешней, практической целесообразности, а "на принципе целесообразного прикосновения к человеческой душе" и должен исходить из "принципа внутренней необходимости"⁷⁶.

Пастернак последовательно проводит в статье "Вассерманова реакция" сопоставительную характеристику двух противоположных рядов; сферы истинного искусства /истинного футуризма/, возникающего из закона внутренней необходимости /субъективной причинности/ и составляющего предмет изучения для

гуманитарной /эстетической/ науки, и сферы лжеискусства /лжефутуризма/, возникающего из закона внешнего потребления /объективной причинности, т.е. механической детерминации/ и составляющего предмет изучения для позитивных /экономических/ наук, включая в эту разветвленную систему противопоставлений еще одну логическую цепь; характеристику истинного и ложного искусства со стороны их свойств в области поэтического приема. Истинному искусству будет соответствовать метафора, построенная по принципу смежности, а лжеискусству -- метафора, построенная по принципу сходства:

"Факт сходства, реже ассоциативная связь по сходству, и никогда не по смежности -- вот происхождение метафор Шершеневича. Между тем только явлениям смежности и присуща та черта принудительности и душевного драматизма, которая может быть оправдана метафорически. Самостоятельная потребность в сближении по сходству просто немыслима. Зато такое, и только такое сближение может быть затребовано извне. Неужели Шершеневич не знает, что непроницаемое в своей окраске слово не может замещать окраску от сравниваемого, что окрашивает представление только болезненная необходимость в сближении, та черезполосность, которая царит в лирически нагнетенном сознании"⁷⁷.

Весь ход мыслей, изложенный в этом многократно цитируемом и толкуемом пассаже, самым органическим образом связан с основоположениями теоретической концепции Пастернака, заложенными в письме к О. Фрейденберг от 23 июля 1910 г. и в тезисах "Символизм и бессмертие".

Итак, метафора, построенная на факте сходства сближаемых явлений, вызвана запросами потребительской психологии, она внутренне не мотивирована, ее мотивация лежит в сфере внешней, механической детерминации.

Метафора, построенная на факте смежности сближаемых явлений, т.е. на принципе метонимическом, оправдана законом

внутренней необходимости /"душевного драматизма"/, ее мотивация лежит в сфере субъективной причинности.

Сближение по сходству, продиктованное внешними запросами /потребностью в наличии внешних признаков традиционной поэтической фигуративности/ не меняет качество сближаемых явлений, оставляет их неизменными, оно только фиксирует, регистрирует константное состояние явлений.

Нам кажется, что одна из самых верных /и добавим -- самых первых/ интерпретаций цитируемого пассажа из статьи "Вас-серманова реакция" принадлежит перу Д. Обломиевского, несмотря на вульгарно-социологический оттенок общих итогов его работы. Правда, Д. Обломиевский рассматривает два противоположных типа метафоры -- метафоры по сходству и смежности -- в плане противопоставления футуризм / Пастернак, а не в плане общих вопросов философии творчества, но это ничуть не умаляет верность и точность его наблюдений:

"Динамизм футуристов оставил без изменения характер самих вещей. Динамика продолжала сводиться к перемещениям в пространстве. Эволюция, движение во времени, осталось закрытым для футуристов. За бытием отдельных явлений они не видели их роста, их возникновения и уничтожения. /.../ Сравнения и метафоры, не уничтожали дометафорического состояния вещи. Метафорическое качество, присоединяясь к первоначальному, не противоречило ему, напоминало его, связывалось с ним через ассоциацию, сходства. /.../ Для него /т.е. для Пастернака - А.Х./ сущность метафоры заключается в росте вещей, в их изменении. Сближение же сходных вещей не может изменить их. Оно только раскрывает наличное качество и утверждает его через другое, с ним сходное. Переработка мира сводиться здесь к выявлению наличных, но скрытых качеств /.../ и не может создать скачка в другое, новое свойство"78.

С точки зрения семантической структуры в метафоре, построенной на принципе сходства, факт сходства сближаемых яв-

лений предшествует акту их сближения. Качество, на основе которого производится это сближение, уже предварительно существует в художественном сознании, производящем акт сравнения. Такой тип художественного сознания, как правило, на основе заранее заданного сходства сближает пространственно отдаленные друг от друга явления, и поэтому производит только пространственные, но не качественные сдвиги.

В таком типе метафоры метафорический ряд значений только подтверждает, обобщает и расширяет предметный ряд значений, но этот процесс расширения значения остается в том же обязательном, синонимическом ряду. Предметное качество и метафорическое качество относятся друг к другу по закону тождества, метафорическое качество не меняет бытийственный статус вещи, не выводит ее из состояния самотождественности, только расширяет уже данное качество на более широкую пространственную сферу.

С точки зрения гносеологической, в метафоре, построенной на факте сходства сближаемых явлений, регистрируется только то, что заранее, предварительно существовало в категориях и суждениях познающего сознания. Таким образом, познающее сознание довольствуется фиксацией своего предварительного знания о мире, и этим самым оставляет мир в уже ставшемся состоянии. Такой тип сознания не стремится к выявлению внутреннего, потаенного смысла явлений, лежащего в сфере непрерывного становления, вечных метаморфоз самого мира явлений, питаемых внутренними ресурсами самого мира, ведь такое стремление предполагало бы отказ от заранее заданных ценностных суждений сознания о мире, т.е. требовало бы совершенно иную познавательную позицию.

Художественный акт сближения явлений по сходству, с точки зрения познавательной на самом деле является волюнтаристским актом вмешательства познающего сознания в структуру само-

го мира, ибо миру приписывается исключительно только то, что предварительно существовало в суждениях сознания, и на основе категорий сознания мир объявляется или пассивным предметом познания, или материалом пересоздания во имя тех категорий, которые лежат исключительно только в сфере долженствования. Не трудно усмотреть, что в основе метафоры по сходству лежит познавательная позиция, которая одновременно и является основой той модели творческого поведения, которая в "Охранной грамоте" именуется Пастернаком "романтической манерой".

Познавательная установка Пастернаковской философии творчества, сформулированная позже в "Охранной грамоте", является точным антиподом вышеописанной познавательной позиции:

"Мы перестаем узнавать действительность. Она пред-
стает в какой-то новой категории. Категория эта
кажется нам ее собственным, а не нашим состоянием.
Помимо этого состояния все на свете названо. Не
названо и ново только оно. Мы пробуем его назвать.
Получается искусство" 79.

С точки зрения поэтики слова, в акте сравнения, построенном на сходстве, сравнивающее слово отождествляется с сравниваемым предметом, предмет не может проявиться в слове, ибо слово заковывает, фиксирует предмет, закрепляя за ним уже познанное в нем константное качество. Такой тип взаимоотношения слова и предмета, осуществляемый в метафоре, построенной на принципе сходства, является антиподом поэтической практики и "антиромантической" эстетической концепции самого Пастернака:

"Пастернаковское понимание слова как объявления, подход к слову как к чувственному и наглядному образованию выросли из истолкования действительности /предмета/ как проявляющейся, открывающей себя. В этом смысле предмет обнаруживает себя в слове, а не слово называет предмет" 80.

В системе пастернаковских противопоставлений, изложенных в статье "Вассерманова реакция", мышление в метафорах по сходству принадлежит не к сфере художественного мышления, /и поэтому не составляет предмет эстетики/, а к сфере научного мышления:

"Образ мыслей Шершеневича -- научно-описательный. Это тот вид мышления, который оставляя нетронутым все синтаксическое богатство языка академического, не говоря уже об уклоняющихся от этого канона попытках, разражается градом категорических положений типа S есть P". /.../ "Природа этих последних т.е. шаблонных предложений Шершеневича - А.Х./ такова, что с места же отбрасывают они нас в область факта, научного явления, протокола. Так именно мыслит мечтательный обыватель, воспитанный на определениях, суждениях, описаниях"⁸¹.

Если вспомнить определение категории качества в интерпретируемом письме к О. Фрейденоберг и в тезисах "Символизм и бессмертие", то становится ясным, что определение качества у Пастернака проводится не на основе рациональной логики научного мышления, а на основе "воображаемой", интуитивной логики художественного мышления. В системе воображаемой логики качество не является категорией, принадлежащей предмету, вернее приписываемой предмету категорическими суждениями сознания, а является свободным качеством, отрешенным от предмета, и поэтому превратившим и сам предмет в свободное качество.

Если в рациональной /формальной/ логической системе научного мышления качество закрепляет, регистрирует предмет и подчиняет его закону механической детерминации, внешней причинности, то в системе воображаемой, интуитивной логики качество, и само будучи свободным качеством, переводит предмет в сферу свободного бытия, в сферу субъективной причинности.

Как уже было отмечено, именно в сфере субъективной причинности лежит мотивационный ряд возникновения метафор, по-

строенных на принципе смежности.

В метафоре, построенной на принципе смежности, факт сходства сближаемых явлений является производным по отношению к акту их сравнения, т.е. факт сходства является продуктом сближения смежных явлений, сходство обнаруживается в процессе сравнения как его итог.

Поэтому с точки зрения семантической структуры такого типа метонимической метафоры, метафорический ряд значений постепенно вытесняет предметный ряд значений и выявляет в вещи новое отличное от предметного качество, и этим самым переводит предмет в новый статус бытия. Сдвиг происходит не в плане пространственного расширения исходного значения, а в плане темпорального бытия вещи, происходит качественный скачок в процессе становления мира.

С точки зрения гносеологической способность метонимической метафоры вызывать посредством семантических операций качественные изменения во внутритекстовом статусе мира, по сравнению с внетекстовой реальностью, предполагает радикальное переосмысление познавательной позиции творческого субъекта. Этот процесс переосмысления был рассмотрен в статье Л. Флейшмана "К характеристике раннего Пастернака" в свете гуссерлианского феноменологизма.

В данном контексте рассмотрения центрального пассажа статьи "Вассерманова реакция" о метафоре по смежности и по сходству, обращает на себя внимание тот факт, что в статье Д. Обломиевского, интерпретирующего этот пассаж, указывается истинная художественная функция пастернаковской метафоры по смежности, но и одновременно отмечается необычайно узкий круг тех качеств, которые приводят мир в динамическое состояние становления, и устойчивость, неизменность самого субъекта:

"Привнося в мир неподвижных форм начало движения, пастернаковские метафоры по своему содержанию необыкновенно стабильны. Пастернак черпает содержание метафорических качеств из чрезвычайно узкого и ограниченного круга понятий. Человеческое тело с его болезнями, комната с ее вещами -- вот те сферы, к которым он только и обращается". /.../ Изменения, происходящие в действительности, перевод вещей из неизменного состояния в развивающееся упирается, как и в случае ведущих образов и "двойников", все в того же творческого субъекта, лирического героя. Но герой этот, не раскрывавший полностью ни в двойниках, ни в ведущих образах своего характера, получает в метафорах отчетливый и ясный облик. Метафоры представляют его ограниченным и узким, стабильным по содержанию и стоящим вне развития"⁸².

Упрек Д. Обломиевского в ограниченности и стабильности лирического субъекта Пастернака при всей точности многих его замечаний при интерпретации статьи "Вассерманова реакция" свидетельствует о том, что нагнетение вульгарно-социологического подхода препятствовало автору в понимании некоторых существенных свойств философии творчества Пастернака. Д. Обломиевский справедливо отмечает, что и в "Вассермановой реакции" и в "Охранной грамоте" Пастернак возражает против "говора правды", т.е. против познания мира в его ставшемся состоянии, или иначе против принципа механического отображения⁸³, но некоторые существенные стороны Пастернаковского "зеркального отражения" мира в статье Д. Обломиевского остаются нераскрытыми.

То явление, которое называется устойчивостью и узостью лирического субъекта и ставится в упрек Пастернаку в статье Д. Обломиевского, на самом деле является одним из принципиальных свойств пастернаковской системы "зеркального отражения".

Л. Флейшман в статье "К характеристике раннего Пастернака" принцип "зеркальности" прямо выводит из гносеологичес-

ких предпосылок, отмечает, что "невозможно отделить отражаемое от отражающегося в "зеркальном" творчестве Пастернака -- различия между ними сняты флуктуирующей интенциональностью, "свободной субъективностью"⁸⁴.

В "Охранной грамоте" идеальный образец искусства видится Пастернаком в творчестве венецианских мастеров, потому что их искусство построено на "тождестве, изображенного, изобразителя и предмета изображения":

"Я узнал далее какой синкретизм сопутствует расцвету мастерства, когда при достигнутом тождестве художника и живописной стихии становится невозможным сказать, кто из троих и в чью пользу проявляет себя всего деятельнее на полотне -- исполнитель, исполненное или предмет исполнения. Именно благодаря этой путанице мыслимы недоразумения, при которых время, позируя художнику, может вообразить, будто подымает его до своего преходящего величия. Надо видеть Веронеза и Тициана, чтобы понять, что такое искусство"⁸⁵.

В пастернаковской системе "зеркального отражения" лирический субъект, как отражающая призма и должен быть "стабильным", он должен сохранять свои стабильные качества при всей способности своей вместить в себя все пространственное и темпоральное целое, весь мир в своем вечном становлении. Этот основной принцип зеркальности сформулирован в семантической структуре стихотворения "Зеркало" из книги "Сестра моя -- жизнь". Это стихотворение может быть интерпретировано как своеобразное "Искусство поэзии", которое содержит в себе в свернутом виде всю систему философии творчества Пастернака и всю целостную модель его поэтического космоса.

Лейтмотивные строки этого стихотворения "Огромный сад тормошится в зале // В трюмо -- и не бьет стекла!", и должны быть поняты в этом ключе: отражающая поверхность должна

обладать способностью вместить в себя всю полноту отражаемого мира и при этом сохранить свои устойчивые качества.

По свидетельству анализа стихотворения "Зеркало" эта закономерность может осуществиться в пастернаковской системе потому, что все отражающие поверхности /зеркала, кристаллы, призмы, стекло, янтарь/, которые в отражающей функции выступают как устойчивые, не меняющие свои качества материалы неорганической природы, сами являются застывшей, живой эссенцией органического мира. Ведь все они образовались путем выделения внутренних живительных соков органической живой материи /дерево - смола - янтарь; человек - слеза - слеза как отражающая призма/.

Они образовались по логике вечных метаморфоз, протекающих в недрах всего природного космоса, и эти отражающие призмы воплощают в себе цепочку этих метаморфоз. Превращаясь в мертвый неорганический материал, обладающий способностью отражения, они все же сохраняют в себе "память" о своем былом бытийственном статусе, о том качественном состоянии, в котором они пребывали на предыдущих этапах метаморфоз, когда еще были выделением живой органической материи, и поэтому и в отражающем состоянии способны в себя вместить качественную и количественную целостность того мира, из которого они сами взяты, и который они воплощают в себе в свернутом виде, как мотылек. Поэтому для такой модели отражения мира самоотражение /самораскрытие/ и отражение предметного мира являются тождественными процессами. Отражающей поверхностью мира выступает такая материя, которая уже предварительно "отражает в себе" все качества отражаемого мира, и естественно, такая модель отражения полностью исключает традиционное представление об отражении как механическом воссоздании.

Иначе говоря, сама внутренняя структура природного космоса, базирующаяся на законе вечных метаморфоз живой материи,

может быть прочтена как образец художественной модели зеркального отражения и лежащего в ее основе гносеологического процесса. Именно этим объясняется, что многие стихотворения из книги "Сестра моя -- жизнь" /среди них и такие стихотворения, как "Зеркало" или "Плачущий сад"/, повествуя о процессах, протекающих в бытовой и природной действительности, на самом деле строят развернутую систему философии творчества.

Позднее, тезис о действительности, как образце, а не предмете творчества, будет сформулирован в статье "Несколько положений":

"Фантазируя, наталкивается поэзия на природу. Живой действительный мир -- это единственный, однажды удавшийся и все еще без конца удачный замысел воображения. Вот он длится, ежемгновенно успешный. Он все еще -- действителен, глубок, неотрывно увлекателен. В нем не разочаровываешься на другое утро. Он служит поэту примером в большей еще степени, нежели -- натурой и моделью" 86.

Поскольку лирический субъект Пастернака не выделяет себя из мира и не противопоставляет себя миру как предмету познания, а осознает себя как органическую часть живого мира, как воспринимающего и интегрирующего начала, он есть та же самая монада, как и другие отражающие призмы. Будучи органической частью мира, он и сам воплощает в себе в свернутом, интегрированном виде все структурные качества пространственного и темпорального целого и все родовые качества человечества и его культуры. Поэтому выступая отражающей призмой, он собственно должен отражать тот природный и культурный универсум, который в нем самом уже предварительно отражен, как в части целого, как в монаде. Иными словами, он должен отражать то целое, органической частью которого он осознает себя, и по законам которого он строит себя. Такая модель отражения естественно снимает границу между субъектом и объектом отра-

жения, но в этом пункте должны быть упомянуты не только гуссерлианские предпосылки этой гносеологической модели, /которые -- как это уже неоднократно отмечалось -- подробно изложены в статье Л. Флейшмана "К характеристике раннего Пастернака"/, но и тот факт, что Пастернак во время своих марбургских студий слушал семинар Николая Гартмана о Лейбнице, и понимание части, как монады, воплощающей в себе структурный отпечаток целого, не могло не отразить это влияние, так же как и влияние системы самого Гартмана.

Наглядным примером понимания отражающей призмы, как монады, может служить пассаж из III главы II части повести "Детство Люверс", начинающейся словами "Это был очень полный человек". Медленно просыпающаяся в купе вагона Женя Люверс восстанавливает всю полноту жизни в вагоне и вне вагона, точное время происходящего, изучая взгляд колыхающегося толстяка, как отражающего зеркала, как живой монады:

"Это был очень полный человек. Он читал газету и колыхался. При взгляде на него становилось ясным то колыхание, которым как и солнцем, было пропитано и залито все купе. Женя разглядывала его сверху с той ленивой аккуратностью, с какой думает о чем-нибудь или на что-нибудь смотрит вполне проспавшийся, свежий человек, оставаясь лежать только оттого, что ждет чтобы решение встать пришло само собой, без его помощи, ясное и непринужденное, как остальные его мысли. /.../ "Мама -- в этом углу; она убралась уже и читает книжку, -- отраженно решила Женя, изучая взгляды толстяка. -- А Сережи нет и внизу" 87.

Итак, метафоре по смежности, оправданной состоянием "лирически нагнетенного сознания", соответствует такая пространственно-временная и познавательная система, где случайная пространственная смежность вещей превращается во внутреннюю причинную связь и порождает бесконечную цепь взаимоотражения

и взаимоистолкования смежных вещей, выявляя в них глубинный смысл, лежащий за внешней оболочкой явления. В итоге взаимоистолкования смежных вещей и выявления их внутреннего смысла в бытийственном статусе вещей вызываются качественные сдвиги, и они включаются в динамический процесс становления, вечных метаморфоз.

Д. Обломиевский в своей статье о Пастернаке верно указывает на то, что противопоставление метафоры по сходству и метафоры по смежности в статье "Вассерманова реакция" соответствует противопоставлению двух видов познания, научного /и обыденного/ и художественного. Это последнее противопоставление в зачаточной форме содержится уже в статье "Вассерманова реакция")/ведь стихи Шершеневича, в интерпретации Пастернака, построенные на метафоре по сходству, принадлежат ведению науки, и в частности науки экономической/, но в развернутом виде оно возвращается на страницах "Охранной грамоты", как об этом свидетельствует интерпретация этого противопоставления Д. Обломиевским:

"Световой столб" и "силовой столб" по существу повторяют антитезу метафор, основанных на сходстве, и метафор, построенных на смежности. Метафоры по сходству подчинены закону тождества, они повторяют, фотографируют. Метафоры по смежности подчинены закону диалектики, они отражают деформацию, изменение, вызванное взаимодействием соседних вещей. Они фиксируют распространение ведущего качества на окружающие, подчиненные. В мир изолированных и себе тождественных, подчиненных законам формальной логики, явлений врываются силы, их перестраивающие. Силы эти вырывают вещи из их абстрактного, отвлеченного бытия, конкретизируют их в соответствии с данной ситуацией вовлекают в поток, во временное движение" 88.

Итак, только метафора, построенная на смежности, представляет собой свернутую модель истинного художественного познания, поскольку она не регистрирует мир в состоянии став-

шемся, а старается успеть за вечно становящимся миром. Поэтому признаки метонимической метафоры, описанные в статье "Вассерманова реакция", послужат в более поздних эстетических трактатах признаками истинного искусства:

"Цель же я видел всегда в пересадке изображенного с холодных осей на горячие, в пуске отжитого вслед и в нагонку жизни"89.

"И есть искусство. Оно интересуется не человеком, но образом человека. Образ же человека, как оказывается, -- больше человека. Он может зародиться только на ходу, и притом не на всяком. Он может зародиться только на переходе от мухи к слону."

"Что делает честный человек, когда говорит т о л ь к о правду? За говорением правды проходит время, этим временем жизнь уходит вперед. Его правда отстает, она обманывает. Так ли надо, чтобы всегда и везде говорил человек?

И вот в искусстве ему зажат рот. В искусстве человек смолкает и заговаривает образ. И оказывается: т о л ь к о образ попевает за успехами природы.

По-русски врать значит скорее нести лишнее, чем обманывать. В таком смысле и врет искусство. Его образ обнимает жизнь, а не ищет зрителя. Его истины не изобразительны, а способны к вечному развитию"90.

Центральный пассаж статьи "Вассерманова реакция" о противопоставлении метафоры по сходству и метафоры по смежности в эстетической системе Пастернака получает осмысление во все более широких аспектах. Расширение аспектов противопоставления метафоры по сходству и метафоры по смежности идет от вопросов чисто поэтических до проблем морально-философских, гносеологических, и обще-эстетических. Мишель Окутюрье именно в постепенном расширении аспектов истолкования проблемы метонимии видит основное направление развития Пастернака от

футуристического периода до поэтики книги "Сестра моя -- жизнь", которая в "Охранной грамоте" осмысливается самим Пастернаком как отказ от "романтической манеры"⁹¹.

Хотя в исследовательских работах, посвященных поэтике Пастернака -- в том числе и в приводимой статье М. Окутюрье -- отмечается, что в отличие от метафоры по сходству, построенной на абстрактной связи сходства пространственно-отдаленных вещей, метафора по смежности построена на факте чувственно осязаемого непосредственного контакта пространственно смежных вещей, -- проблема метонимической метафоры не стала предметом исследования с точки зрения модели художественного пространства. Структура художественного времени и пространства исследовалась на материале анализа лирических стихотворений Пастернака в работе Б. Арутюновой⁹², но теоретическое исследование метонимического принципа с точки зрения типологии пространственного мышления, -- в частности метонимической метафоры как она понимается в статье "Вассерманова реакция" -- осуществлялось только в работе В.Н. Топорова "Пространство и текст"⁹³.

Согласно концепции, развернутой в статье В.Н. Топорова, на определенном этапе архаического, мифопоэтического мышления складывается представление о пространстве, которое предполагает его, "как гармоническое равновесие соподчиненных частей, имеющее эстетическую ценность и поэтому доступное отражению и выражению в Слове"⁹⁴. Таким образом, отражение пространства в Слове и тексте обусловливается аналогичными чертами их структуры, и в этом отношении Слово может восприниматься как часть, содержащая в себе структурный отпечаток пространства как целого, и по принципу метонимическому выступать за целое.

Метонимический принцип в статье В.Н. Топорова получает освещение одновременно и в ракурсе поэтическом и в ракурсе специальном:

"... Слово /и текст/ обладают некими общими с пространством чертами. Прежде всего Слово /и текст/ пространственно и постольку открыто, свободно. Оно принципиально может быть о б р а з о м самого пространства, его про-из-ведени-ем /если обратиться к гейдеггеровской манере выражения/. В этом смысле можно говорить о пространстве, описывающем само себя, о части, которая говорит про целое, к которому она принадлежит, т.е. о метонимии, понимаемой в специальном ракурсе как описание одной единицы пространства с помощью другой, т.е. такое описание, которое предполагает в своих истоках соотнесение части пространства со своей собственной частью или смежной частью того же пространства. И в том и в другом случае речь идет о "стуженном" и по необходимости "драматизированном" пространстве; которое как раз и является основной темой поэзии, решаемой с помощью метонимии: в п е р в о м случае одно место как бы "несет" в себе более чем один "местообразующий" объект /.../, а во в т о р о м -- одно место прижато плотно и принудительно к другому, между ними нет прослойки пустоты, зоны разреженности. Об этой ситуации писалось раньше: "Только явлениям смежности присуща та черта принудительности и душевного драматизма, которая может быть оправдана метафорически, самостоятельная потребность сближения по сходству просто немыслима". /Б. Пастернак. Вассерманова реакция/"95.

Нам кажется, что опираясь на статью В.Н. Топорова, можно сделать некоторые предварительные выводы о структуре пространства в художественном мышлении Пастернака.

В художественном мире Пастернака нет абстрактного, универсального пространства, которое существовало бы без заполняющих его вещей, и до появления в нем творца, т.е. как объективно-универсальная данность, существовавшая еще до акта творения.

Скорее всего есть вещи, которые пребывают в состоянии внепространственности, т.е. в состоянии хаоса, отсутствия связи, организующей силы.

Пространство Пастернака не существует независимо от по-

знающего /и конструирующего его/ субъекта-творца, вернее независимо от протекания в этом пространстве познавательного и творческого процесса, в итоге чего пространство заполняется вещами и становится структурированным космосом.

Пастернаковское пространство как целое не существует до появления в нем вещей, и еще точнее до проявления сути вещей, которое происходит при помощи вспомогательного и спасительного акта творчества, и обретающие свою внутреннюю суть вещи выступают как организующая и структурирующая пространство сила⁹⁶.

Вовлекаемые в "силовой луч" творческой страсти вещи вступают друг с другом в связи взаимоистолкования и составляют временно-пространственный ряд последовательности и протяженности, и таким образом заполняют /по закону смежности/ и конструируют /благодаря закону внутренней причинной связности/ то целостное пространство, которое уже может быть названо Космосом.

Происходит это по следующему предполагаемому механизму. Одно случайное явление /т.е. пребывающее в состоянии "бездуховной" материальной детерминированности и внепространственности/, вовлекаясь в силовой луч творческой страсти /т.е. сталкиваясь с познавательной интенциональностью творческого субъекта/ заражается духовностью этого субъекта. Обретшая свою суть /духовный смысл/ вещь, сталкиваясь с соседней вещью /будучи с ней во взаимоотношении драматической стесненности/, в итоге взаимоистолкования, зеркального отражения, воспроизводит в ней свое подобие. Но источником и излучающим центром духовной заряженности вещей является человек, со своей вечно открытой познавательной интенциональностью.

Именно в итоге этого познавательного процесса /самопознания субъекта через процесс заполнения и конструирования пространства/ пространственная /случайная/ связь между вещами переходит в причинную /судностную/ связь. Описываемый ме-

механизм конструирования пространства, базирующийся на познавательном и творческом процессе, объясняет то своеобразие "сюжетостроения" пастернаковской художественной прозы, которое состоит в том, что познавательный /творческий/ процесс, лежащий в основе сюжета, как правило, получает пространственную проекцию. Отдельным этапам познавательного процесса, протекающего на уровне глубинного, потаенного сюжета, на уровне явного сюжета соответствуют пространственные перемещения.

Переход из одной пространственной зоны в другую на уровне явного сюжета всегда соответствует на уровне потаенного сюжета переходу из одной фазы познавательного и творческого процесса в следующую, более высокого ранга, новую фазу. На уровне морального опыта познающего субъекта этот же процесс соответствует постепенному, многоступенчатому процессу самоотдачи, самоотречения, приходу к состоянию "акустической тишины", в которой заговорит не субъект, а мир /другой/, приобретший свою структуру и составность.

Эти свойства в свою очередь свидетельствуют и о мифопоэтическом характере пространственно-временной модели художественного мира Пастернака, ведь в нем те процессы, которые по своей сути носят темпоральный характер и разворачиваются во времени /как и многоступенчатый познавательный процесс/ на уровне сюжета появляются через пространственные отношения, при явном первенстве последних⁹⁷.

В частности, с этим связан тот факт, что в художественной прозе Пастернака /"Детство Люверс", "Безлюбье", "Апелле-сова черта", "Письма из Тулы"/ на уровне мотивной структуры столь важная роль принадлежит мотиву путешествия на разных видах транспорта /на поезде, на санях, на лошадях и т.д./, и столь выделенную роль получают всякого рода пересадочные пункты /железнодорожные станции, мосты, полустанки, постоялые дворы, где меняют лошадей и т.д./.

В структуре художественного пространства Пастернака разные "пересадочные пункты" являются не только предельными пунктами, отделяющими одну пространственную зону /т.е. одну познавательную стадию/ от другой, но и пунктами связи, устанавливающими контакт между разными сегментами пространства /между разными фазами познавательного процесса/. Поэтому в системе художественного мышления Пастернака расписание поездов, регистрирующее эту систему связей разнонаправленных путей, и точки их пересечения и контактирования, может возвышаться на ценностный уровень святого писания /организующего в концепции Пастернака временные отношения на историко-культурной оси/, и даже превышать его в ценностном ранге:

"Что а мае, когда поездов расписание,
Камышинской веткой читаешь в купе,
Оно грандиозней святого писанья 98
И черных от пыли и бурь канале".

Закономерность, состоящая в том, что за процессом перестраивания пространственных отношений всегда скрываются познавательные процессы, постепенное проникновение в глубь явлений, раскрытие их внутренней сути, приводит еще к одному последствию на уровне сюжетной мотивики.

Поскольку проникновение в глубь явления, раскрытие его внутренней сути всегда сопряжено с актом называния, нахождения имени, покрывающего внутренний смысл явления, а не его внешнюю оболочку, акт называния на уровне сюжетной мотивики появляется как физическое усилие, преодоление пространственных преград.

Для Жени Люверс акт называния, готовность решиться сказать о существенном и скрытом, называть страшное и ужасное уподобляется готовности броситься в зимнюю Каму, т.е. физическому акту нисхождения, проникновения в глубь реки за ее

ледяную оболочку:

"Женя снова глянула на звезды и на Каму. Она решилась. Несмотря ни на холод, ни на урывки. И бросилась. /см. раньше на стр. 62: В Каму нельзя было броситься, потому что было еще холодно и по реке шли последние урывки"/. Она, путаясь в словах, непохоже и страшно рассказала матери п р о э т о. Мать дала договорить ей до конца только потому, что ее поразило, сколько души вложил ребенок в это сообщение"99.

По свидетельству данного отрывка ставится знак равенства между гносеологическим актом называния и между физическим актом нисхождения в глубь пространства, они тавтологически повторяют друг друга на уровне текстопостроения. Этим самым ставится знак равенства между внутренним "языковым пространством" /внутренним пространством речевого сознания/ и между внешним физическим пространством, что тоже свойственно художественной системе Пастернака, как общая закономерность. Это отождествление двух пространств, внутреннего и внешнего, как правило, происходит в той точке текстопостроения, где восприятие мира познающим субъектом достигает своей максимальной интенсивности и максимальной тотальности. В стихотворных и прозаических текстах Пастернака это состояние максимальной интенсивности восприятия сопровождается слиянием разных перцептивных зон, о чем свидетельствует обилие синекдохических тропов в сюжетной топике. Максимальная слиянность всех перцептивных зон делает возможным воспринимать мир в своей чувственной полноте. Интенсификация чувственного восприятия мира сопровождается тем, что доминирующие в начале текста зрительные восприятия -- которые связаны с преобладанием пространственных отношений -- постепенно дополняются другими перцептивными зонами, и в точке максимальной интенсивности сливаются со слуховыми восприятиями. Синкретическое слияние

зрительных и слуховых восприятий на уровне пространственной модели соответствует переводу пространственных отношений в темпоральные, динамические, и именно в этой точке максимальной интенсивности происходит отождествление внешнего и внутреннего пространства. Воспринимающий субъект в этой стадии слияния всех перцептивных зон, внешнего и внутреннего пространства, оказывается в состоянии, близком к гипнозу, сну, беспамятства /см. стихотворение "Зеркало", или рассказ "Возлюбье"/. Именно в таком состоянии, граничащем с гипнозом, становится слышимым внутренний ритм пульсирующего, становящегося пространства, т.е. ритм времени, ставший внутренним измерением, внутренней движущей силой, сердцебиением пространственных перемещений /см. хотя бы концовку стихотворения "Сестра моя - жизнь"/.

Отождествление внутреннего и внешнего физического пространства приводит еще к уподоблению внутреннего, мыслительного процесса физическому труду, требующему усилия для осуществления пространственных перемещений:

"При мысли о том, что все это отошло назад, сохраняя свой бездыханный порядок, в положенную ему даль, она испытала чувство удивительной душевной усталости, как чувствует ее к вечеру тело после трудового дня. Будто и она участвовала в оттискивании и перемещении тех тяжелых красот и надорвалась. И почему-то уверенная в том, что он, ее Урал, там, она повернулась и побежала в кухню через столовую, где посуды стало меньше, но еще оставалось изумительное масло со льдом на потных кленовых листьях и сердитая минеральная вода"100.

В художественном пространстве Пастернака нет заранее заданного сакрального центра, ибо и нет заранее заданной абсолютной ценностной сферы. Такая ценностная сфера не предполагается заранее, а создается в процессе конструирования пространства как структурированного космоса.

Поэтому и в этом пространстве нет ценностного разделения на центр и на периферию. Центр и периферия в зависимости от точки зрения могут обмениваться местами. Также могут обмениваться местами и оппозиционные пары верх и низ, правое и левое.

Поэтому та форма движения, которая в свернутом виде воплощает в себе модель художественного пространства, есть движение качелей, т.е. движение маятника, который может и размеренно качаться, и в результате сильного импульса поворачиваться вокруг своей оси подвешивания. Такая модель движения снимает оппозицию между членами пар: верх-низ, правое-левое; центр-периферия, ибо в итоге поворачивания радиуса вокруг центральной оси они могут меняться местами, или даже при некоторой точке зрения совпадать.

В качестве примера могут быть приведены такие тексты Пастернака, как стихотворение "Зеркало" из книги "Сестра моя - жизнь", где во всем природном и бытовом мире все пульсирует, приводимое в движение ветром /который одновременно является и связующей силой: "И только ветру связать, / Что лопнуть в жизнь и ломается в призме"/ под ритм движения качелей:

В трюмо испаряется чашка какао,
Качается тюль, и -- прямой
Дорржкой в сад, в бурелом и хаос
К качелям бежит трюмо.

Там сосны в раскачку воздух сдвигат

.....

101

или рассказ "Письма из Тулы", в котором той географической и ценностной осью, вокруг которой поворачивается и разворачивается все внешнее, физическое и внутреннее, пространство /пространство совести/ является Тула, связанная с толстовской биографией, но самым наглядным примером может служить по-

весть "Детство Люверс" с тем своим фрагментом, где описывается переезд через Урал.

Уже приводилась в другом контексте сцена, где медленно просыпающаяся в купе Женя Люверс восстанавливает все пространство и время "отраженно", изучая взгляды полного, колыхающегося человека. Здесь уместно отметить, что и жизнь в купе "залита" колыханием, т.е. движением маятника, качелей. /См. "Это был очень полный человек. Он читал газету и колыхался. При взгляде на него становилось явным то колыханье, которым, как и солнцем, было пропитано и залито все купе"/.

Женя Люверс изучает взгляды толстяка с верхней постели, т.е. в перспективе сверху вниз, свесившись головой вниз, и в такой перспективе видит она через окно купе и Урал, и в этом ракурсе земля и небо, верх и низ обмениваются местами, и увиденный Урал кажется небесным краем, горным пейзажем, чье имя - Урал --раскатывается как лавина, как природная катастрофа с вершин в долину:

""Страшно жарко", -- поняла она только теперь и с голов заглянула на полупущенное окошко. "А где же земля?" -- ахнуло у ней в душе.

То, что она увидела, не поддается описанию. Шумный орешник, в который вливался, змеясь, их поезд, стал морем, миром, чем угодно, всем. Он сбегал, яркий и ропщущий, вниз широко и отлого и, измелъчав, сгустившись и замглась, круто обрывался, совсем уже черный. А то, что висилось там, по ту сторону срыва, походило на громадную какую-то, всю в кудрях и колечках, зелено-полевую грозовую тучу, задумавшуюся и остоленевшую. Женя затаила дыхание, и сразу же ощутила быстроту этого безбрежного, забившегося воздуха, и сразу же поняла, что та грозовая туча -- какой-то край, какая-то местность, что у ней есть громкое, горное имя, раскатившееся кругом, с камнями и с песком сброшенное вниз, в долину; что орешник только и знает, что шепчет и шепчет его; тут и там и та-а-ам вон; только его.

Это -- Урал? -- спросила она у всего купе, пересевшись102.

Точка зрения, открывшаяся Жене через окно вагонного купе в состоянии свесясь головой вниз, потом сменяется другой точкой зрения, открывающейся через коридорное окно. В этом новом ракурсе меняются местами не верх и низ, небо и земля, а часть и целое, близкое и далекое. Такая перспектива полностью снимает иерархическое деление пространства на разные ценностные зоны. Совершается одновременно двунаправленное движение от центра к периферии /расхождения/ и от периферии к центру /схождения/. И поскольку в пастернаковской художественной модели центр -- это ось, вокруг которой вращается земля, в этом движении медлительного круга, движение от центра к периферии соответствует движению из глубины вверх /восхождению/, а движение от периферии к центру соответствует движению с вершин в глубь /нисхождению/. Вся эта модель движения живого материального космоса /пространства/ по медлительному кругу с одной стороны есть процесс вечного становления /т.е. процесс темпоральный/, строения и перестроивания, т.е. процесс вечных метаморфоз материального космоса, источник которых находится не в трансцендентальной сфере, а в глубинных недрах самого этого кругообразного пространства /"Этими сложными передвижениями заправляет ровный, великий гул, недоступный человеческому уху и всевидящий"/, но с другой стороны преобразование этого медлительного круговорота является вращение звезд, т.е. уже не космос природный, материальный, а космос вселенский, мировая гармония:

"Весь остаток пути она не отрываясь провела у коридорного окна. Она приросла к нему и поминутно высовывалась. Она жадничала. Она открыла, что назад глядеть приятней, чем вперед. Величественные знакомцы туманяться и отходят вдаль. После краткой разлуки с ними, в течение которой с отвесным грохотом, на гремящих цепях, обдавая затылок холодом, подают перед самым носом новое диво, опять их разыскиваешь. Горная панорама раздалась и все рас-

тет и ширится. Одни стали черны, другие освежены, те помрачены, эти помрачают. Они сходятся и расходятся, спускаются и совершают восхождения. Все это производится по какому-то медлительному кругу, как вращение звезд, с бережной сдержанностью гигантов, на волосок от катастрофы, с заботой о целостности земли. Этими сложными передвижениями направляет ровный, великий гул, недоступный человеческому уху и всевидящий. Он окидывает их орлиным оком, немой и темный, он делает им смотр. Так строится, строится и перестраивается Урал"103.

Мировая ось, в художественном пространстве Пастернака является не ценностной вертикалью, разделяющей пространство на зоны разного ценностного ранга, на верх и низ, на правое и левое, а она есть средоточие всех сходящихся радиусов и источник всех расходящихся силовых лучей, глубинный, нутровой центр всего пульсирующего перестраивающегося динамического, темпорализованного кругообразного пространства.

Таким средоточием всех сходящихся и расходящихся силовых лучей, такой точкой контактирования разнонаправленных сил является в цитированном пассаже Урал, как географическая, культурная и мировая ось, вокруг которой в восприятии Жени Люверс разворачивается все мировое пространство.

Таким образом, Урал, увиденный через восприятие Жени Люверс, воплощает в себе в пастернаковской системе идеальную модель мирового и культурного пространства такой целостности, которая и сама находится в состоянии покоя переходного, в состоянии временной гармонии, временного равновесия, в состоянии "взвывчатом", которое чревато новой катастрофой, перестраиванием:

"Все это производится по какому-то медлительному кругу, как вращение звезд, с бережной сдержанностью гигантов, на волосок от катастрофы, с заботой о целостности земли..."

Она ждала этого столба, как поднятия зававе-

са над первым актом географической трагедии, о которой наслышалась сказок от видевиших, торжественно волнуясь тем, что и она попала и вот скоро увидит сама"104.

В пастернаковской художественной модели пространства снимается оппозиция между членами пар: центр-периферия; сакральное-профанное, верх-низ и в силу того, что в итоге конструирования пространства посредством художественного познавательного процесса каждая часть этого структурированного пространства становится сакральной, ибо каждая часть отражает в себе структуру целого, в частях проявляется та же внутренняя суть, которая есть духовное начало всего космоса:

"... любая вещь сакральна, если она не потеряла связь с целым космоса, причастна ему, если известны процедуры /.../, подтверждающие связь данной вещи с первою вещью как элементом Космоса,..."105.

В художественной системе Пастернака любая часть, любая вещная реалья, вовлекаемая в полосу творческой страсти, может стать первым звеном того пространственного ряда /радиуса/, в котором связи по смежности трансформируются в причинные и темпоральные связи, иными словами любая реалья может выступать сакральным центром, организующим пространство в структурированный космос. Поскольку каждая часть участвует в структурировании целого, и структура этого целого конструируется в процессе самопроявления и взаимоистолкования частей, в этой системе возможны беспрепятственные переходы от части к целому и от целого к части, в итоге чего и время и пространство становятся обратимыми.

В статье Б. Арутюновой эта последняя закономерность пастернаковского художественного пространства связывается с методическим принципом, понимаемым в специальном ракурсе. Комментируя известный пассаж статьи "Вассерманова реакция"

/«Только явлениям смежности присуща та черта принудительности и душевного драматизма, которая может быть оправдана метафорически"/, Б. Арутюнова отмечает:

"Такое понимание метонимии и метафоры, названной не случайно Пастернаком метафорой по смежности, приводит к сдвигам отношений действительности, к самым неожиданным ходам от части к целому и от целого к части"¹⁰⁶.

В системе Пастернака познающий субъект во внетекстовом пространстве не находит ничего целостного, ни в смысле протяженности, ни в смысле структурности, на что он мог бы опираться как на ценностную сферу. Познающий субъект это пространство сам должен структурировать, для того, чтобы в нем обитать.

Процесс становления пространства как целостного космоса, протекающий параллельно с творческим процессом и в итоге его, приводит к созданию такого пространственно-временного континуума, структурные черты которого с точки зрения взаимоотношения части и целого проявляют некоторые аналогичные черты с мифопоэтическими представлениями о структуре пространства:

"В этой системе /т.е. в системе мифопоэтических представлений - А.Х./ исходят из того, что пространство высвобождает место для сакральных объектов, открывая через них свою высшую суть, давая этой сути жизнь, бытие, смысл; при этом открывается возможность становления и органического обживания пространства космосом вещей в их взаимопринадлежностей. Тем самым вещи не только конституируют пространство, через задание его границ, отделяющих пространство от не-пространства, но и организуют его структурно, придавая ему значимость и значение /семантическое обживание пространства/"¹⁰⁷

В итоге можно сказать, что современная культурная ситуация, которая осмысливается Пастернаком на уровне пространствен-

ной модели, как разъединенность целого на множество распавшихся и бессвязных вещей, т.е. как отпадение части от целого, проявляет аналогичные черты с самой начальной фазой Творения, когда в мире, пребывающем в состоянии хаоса, еще не появился человек-творец, чтобы обживать пространство с помощью сотворенных им вещей. Таким образом, современная культурная ситуация, осмысленная в категориях пространства, заставляет вспомнить свою мифопоэтическую архе-модель, начало Творения:

"Идея собирания пространства -- ведущая в теме обживания пространства, освоения его /.../. Некогда в начале творения пространство было простерто, разбросано повсюду /уровень Творца в чистом виде/. Но через мир вещей и через человека /последующий уровень творца вещей/ пространство собирается как иерархизованная структура подчиненных целому смыслов"108.

Если статья "Вассерманова реакция" позволяла в итоге прийти к проблеме художественного пространства у Пастернака, то статья "Черный бокал" /1916/¹⁰⁹ самым коренным образом связана с концепцией времени, ведь одна из центральных проблем ее, это проблема понимания динамизма, подвижности в современных художественных течениях, в символизме и импрессионизме, от которых ведет генезис футуризм¹¹⁰.

Статья "Черный бокал" разделяется на три части, в первой из которых происходит отграничение футуризма от символизма и импрессионизма с точки зрения понимания времени и пространства, во второй части различия понимания динамизма между футуризмом и символизмом и импрессионизмом освещаются с точки зрения их отношения к Лирике, как априорной категории, и наконец в третьей части выясняются взаимоотношения и сферы компетентности между двумя априорными категориями разлагающейся современной действительности, Лирики и Истории¹¹¹.

Основная теоретическая ориентация статьи, обсуждающей проблемы динамизма, подвижности, накладывает отпечаток и на ее терминологический инвентарь. Если в статье "Вассерманова реакция" характерные черты лжефутуризма, лженкуста, не подлежащего рассмотрению в эстетической терминологии, были сформулированы в терминологии юридического и экономического словаря, то в статье "Черный бокал" доминирует "железнодорожная терминология" дорожных сборов, переезда /см.: правила наипоспешнейшей укладки; сигнал к сбору; тайна путей сообщения; перегружать небо; вместимость горизонта; поколение упаковщиков; свертывать версты; знак черного бокала: осторожно; транспортер; носильщик; путешественник; маршрут; перевозчик по ремеслу; новосел; искусство укладки; момент дорожных сборов; действительная укладка в кратчайший срок; движения всех скоростей; открывающиеся пути; и т.д./.

В первой части статьи выясняются генетические корни футуризма. В концепции Пастернака импрессионизм играл роль учителя в младенчестве футуризма, от импрессионизма унаследовался культ динамизма, подвижности:

"..., не убоились вы преподать нам правила наипоспешнейшей укладки, в любое мгновение, при первом же сигнале к сбору.

Мы выросли на изумительной подвижности вашей недвижности: рыдание передвижнической вашей действительности, -- гудя, отлетало от заиндевелых стекол детской; ..."112.

Однако дальнейшая, метафорическая формулировка импрессионистической подвижности позволяет догадаться, что в концепции Пастернака динамизм импрессионизма не был настоящим динамизмом, а лишь иллюзией динамизма, ибо сама точка зрения, момент восприятия, была зафиксирована, сам момент восприятия не был включен в динамизм целого:

"С самого же начала сообщили вы нам тайну путей сообщения и тайны всяких столкновений, смещая их за форточкой волшебных фонарей"113.

Эстетические воззрения Пастернака несомненно близки к поэтике импрессионизма, если ограничиваться только областью исходного импульса к творчеству. И в импрессионизме и в эстетической системе Пастернака исходным импульсом к творчеству служит моментальное впечатление, непосредственность чистого, чувственного восприятия, освобожденная от рефлексивности и оценочной установки.

Но если в импрессионизме эти моментальные впечатления культивируются сами по себе, динамизм явлений остается самодовлеющим, художник фиксирует динамизм пульсирующей поверхности, за которой остается нераскрытой неподвижная глубинная суть, часть отрывается от целого, источником динамизма являются не глубинные законы целого, а лишь законы оптической иллюзии, — то для Пастернака, начиная с тезисов "Символизм и бессмертие", центральным вопросом философии творчества является вопрос о том, когда же "чувство бессмертия сопровождает пережитое", т.е. вопрос о том, как можно посредством искусства полноту наших моментальных переживаний включить в сферу родового опыта, в сферу бессмертия, вечности, т.е. как соединить в акте творчества часть с целым, и в пространственном и в темпоральном отношении.

Согласно концепции статьи "Черный бокал" учителями импрессионистов оказались символисты, эти первые "упаковщики", которые упаковали весь земной шар в символы:

"Вы воспитали поколение упаковщиков, Вы стали выписывать из-за границы опытных учителей: des symbolistes pour emballer la globe comblée dans les vallées bleues des symboles"114.

В метафорической терминологии Пастернака, именно импрессионисты научили футуристов свертывать пространство и время, вмещать их в подвижность моментальных оптических иллюзий:

"Вы, импрессионисты, научили нас свертывать версты, свертывать вечера, в хлопок сумерек погружать хрупкие продукты причуд"115.

Противопоставление импрессионизма и футуризма при всем признании их генетической связи проводится Пастернаком на основе критериев, выдвинутых уже на страницах статьи "Вассерманова реакция". Бесцельность, праздность импрессионистической техники в футуризме становится искусством, внутренне мотивированным, рождающимся из закона внутренней необходимости, и получающим целевую установку, назначение и в темпоральном и пространственном плане:

"Вы первый раз, за все существование вашей школы попытались вы знаменательной этой кличкой /т.е. кличкой футуристов - А.Х./ осмыслить бесцельное доколе искусство натюрмольных подмастерий и опустившихся мастеров. В творчестве футуриста примерный маневр досужего импрессионизма впервые становится делом насущной надобности, носильщик нацепляет себе бляху будущего, путешественнику выясняется его собственный маршрут"116.

"Поспешность эта /т.е. поспешность истинного футуризма - А.Х./ не что иное, как спешность назначения; искусство на каждом шагу, ежедневно, ежечасно получает от века неизменное, лестное, ответственное, чрезвычайно важное и спешное назначение"117.

Эта последняя цитата лишний раз доказывает, что в эстетической концепции Пастернака центральное место занимает идея о моральном назначении искусства и о моральной мотивированности творческого акта, а также идея об ориентации настоящего искусства на вечность, на бессмертие.

Во второй части статьи делаются две поправки, две оговорки к сопоставлению футуризма с символизмом и импрессионизмом, и своеобразное понимание подвижности, динамизма истинным футуризмом, отделяющее его от символизма и импрессионизма, объясняется ориентацией истинного футуризма на одну из априорных категорий, на категорию Лирики, которая метафорически отождествляется с Вечностью¹¹⁸.

Итак, источником динамизма в истинном футуризме является не ритм современной действительности, Пастернак отвергает ходячую формулу футуризма как выражение машинной скорости современной жизни:

"Надо не на шутку бояться щекотки, чтобы ходячая теория футуризма популярного образца оказывала свое действие. "Ритм жизни, похищаемой в таксомоторе, ритм творчества, помещенного в технические предприятия..."¹¹⁹.

Динамизм истинного футуризма питается не ускоренным ритмом современной действительности, а ритмом Вечности, постоянно совершающей покушения на эту действительность:

"Итак, во-первых, мускулы футуристических сокращений никак не сродни мускулатуре современной действительности. Нервическая, на взгляд, техника футуризма говорит скорее о нервности покушения на действительность, совершаемого Лирикой: Вечность, быть может, - опаснейший из мятежников. Ее действия порывисты, настойчивы, молниеносны"¹²⁰.

Но Пастернак ограничивает динамизм истинного футуризма и от "поспешности" символизма, прибегающего к мистическому опыту для создания контактов между моментом и вечностью:

"Наконец, поспешность эта ни в чем не вяжется с мистической поспешностью вечно и когда бы то ни было и опять-таки ежечасно у мистиков приспевающих с р о к о в и открывающихся путей"¹²¹.

Если позволить себе сравнить символизм и футуризм /в пастернаковском понимании/ с точки зрения перспективы временных движений между частью и целым, т.е, между мгновением и вечностью, то мы получим две модели с противонаправленным движением. В системе символизма мгновение, как часть преходящего, физического времени через познавательный акт /мистический опыт/ художника-творца возводится к сфере неизменных абсолютных ценностей вечности, чтобы получить метафизическую санкцию, чтобы приобрести свой высший смысл.

В пастернаковской концепции футуризма сфера вечности, как абсолютной, априорной категории /метафорически отождествляемой с Лирикой/, будучи по своей сути динамической, самовозобновляющейся сферой, постоянно проникает в сферу эмпирической деятельности /посредством лирического творчества/, "свершает на нее покушение", и приводит ее в движение, в динамическое состояние.

Но основной ход мыслей II части статьи "Черный бокал" направлен на разграничение импрессионизма и футуризма с точки зрения понимания ими роли момента как такого временного отрезка, в котором действует закон динамизма:

"Искусство импрессионизма -- искусство бережливого обхождения с пространством и временем -- искусство укладки; момент импрессионизма -- момент дорожных сборов, футуризм -- впервые явный случай действительной укладки в кратчайший срок. /.../.

Позвольте же импрессионизму в сердцевинной метафоре футуризма быть импрессионизмом вечного. Преобразование временного в вечное при посредстве лимитационного мгновения -- вот истинный смысл футуристических аббревиатур"¹²².

В одном из новейших исследований, посвященных творчеству Пастернака, в книге И.П. Смирнова "Порождение интертекста", усматриваются интертекстуальные отношения между эстетиче-

ческим трактатом А. Белого "Символизм как миропонимание" /1903/ и между статьей Д. Пастернака "Черный бокал", и при этом считается, что "скрывающиеся в этих текстах интертекстуальные контакты приурочиваются к одной и той же фундаментальной теме сверхъестественного"¹²³.

И.П. Смирнов считает, что в подчеркнутой части цитируемого пассажа из статьи "Черный бокал" Пастернак подхватывает и ставит Б. задачу футуристическому искусству следующую формулировку из статьи А. Белого "Символизм как миропонимание":

"... познание во временном вечного перестает казаться невозможным. Если это так, искусство должно учить видеть Вечное; сорвана, разбита безукоризненная окаменелая маска классического искусства. /.../ Символ -- окно в вечность /.../ Пропасть разверзается у наших ног, когда мы срываем с явлений маску"¹²⁴.

И.П. Смирнов считает, что формулировка А. Белого о познании "во временном вечного" в статье Б. Пастернака ставится в задачу футуристическому искусству и одновременно получает новую интерпретацию:

"Повторяя в "Черном бокале" формулировку Белого, Пастернак привносит в нее новую коннотацию: не физическое время вообще, но лишь кратчайший, далее не разложимый отрезок времени, -- 'мгновение' -- позволяет проникнуть в панхронию. Преходящее, которое Белый охватывает в целом, замещается частью, подобной по признаку нечленности мыслимой вечности"¹²⁵.

При всем признании наличия интертекстуальных контактов между эстетическими трактатами А. Белого и Б. Пастернака нельзя упускать из виду, что в статье "Черный бокал" проявляется очень сильная антисимволистская направленность как раз в плане интерпретации вечности.

В общесимволистской системе вечность предпосылается в сфере трансцендентальной и понимается как сфера неизменных, абсолютных ценностей. Время физическое, протекающее в сфере эмпирической, по своему ценностному статусу ниже, чем неподвижная вечность. Время физическое, преходящее может повышаться в своем ценностном ранге только оттого, что в нем распознается неизменное, идеальное, вечное.

Б. Пастернак, выдвигая в статье "Черный бокал" категорию "Оригинала в идеальном смысле", как раз отвергает понимание вечности как трансцендентальной сферы идеальных, архетипических сущностей:

"Тогда, во всех тех случаях, где эстетики заговаривают о "платоно-шопенгауэровских" идеях, архетипах и об идеале, мы ввертывали бы красное наше словцо" /т.е. "Оригинал в идеальном смысле" - А.Х./.../ Ни слова об анамнезисе или о довременных подлинниках! Таков самостоятельный постулат категории оригинальности, -- присущей самой Лирике"126.

Пастернак отвергает и мистико-утопическое представление символистов о возможности пересоздания действительности с помощью законов эстетического творчества и о создании новой, органической культурной эпохи. Отвергаются эти задачи прежде всего потому, что на взгляд Пастернака, они не входят в компетенцию лирического творчества и не осуществимы в пределах трехмерного мира. А в пастернаковской системе и сама категория вечности не отсылается в сферу трансцендентальную, она синонимична категории жизни в своей чувственной полноте, понимаемой в более высоком и более расширенном смысле:

"С легкой руки символистов в новейшей литературе водворился конфузный тон глубокомысленнейших обещаний по предметам, вне лирики лежащим. Обещания эти тотчас же по их произнесении всеми забывались:

благодетелями и благодетельствованными. Они не сдерживались никогда потому, что глубокомыслие их переступало все границы осуществимости в трех измерениях"127.

У Пастернака преобразование временного в вечное должно реализоваться в пределах момента, и это тем более осуществимо, что в пастернаковской системе мгновение и вечность находятся в коррелятивном отношении части и целого, и часть в общефилософском мышлении Пастернака является живой монадой, зеркалом структурных законов целого.

И поскольку вечность /бессмертие/ в художественной системе Пастернака является не неподвижной сферой трансцендентальных сущностей, а синонимом жизни в высоком смысле, вечности, так же как и жизни, присущ закон вечного динамического становления, самовозобновления. Именно поэтому для Пастернака динамизм футуризма тождествен не внешнему, поверхностному динамизму современной жизни, а внутреннему ритму самовозрождающейся вечной жизни. /См.: "Вечность, быть может, -- опаснейший из мятежников. Ее действия порывисты, настойчивы, молниеносны/".

В этом отношении пастернаковское темпоральное мышление расходится с темпоральной моделью многих модернистских течений, у него происходит не универсализация части, т.е. не расширение вырванного из потока процессуального времени мгновения до пределов вечности, а выявление в пределах мгновения пульсации ритма вечности. В отличие от историзма многих модернистских течений, художественное мышление Пастернака проникнуто принципом историзма.

Настоящий футуризм в понимании Пастернака метафорически отождествляется с одной из априорных абсолютных категорий, с категорией Лирики, поэтому сам футуризм является априористом Лирики:

"Душа футуриста, укладчика с особым каким-то душевным складом, реалистически объявлена им метафорой абсолютизма лирики; единственно приемлемый вид *coffre volant*. Сердца символистов разбивались о символы, сердца импрессионистов обивали пороги лирики, и лирике сдавали взбитые сердца. Но только с сердцем лирики начинает биться сердце футуриста, этого априориста лирики."128.

Если футурист объявляется априористом Лирики, то именно эта ориентированность футуриста на Лирику как априорную и абсолютную категорию делает возможной новую интерпретацию категории субъективности, как категории, принадлежащей не к индивиду, а к самой Лирике. Таким образом Лирика становится априорным условием освобождения субъективности от ее прикрепленности к субъекту, и его понимания как надиндивидуальной категории:

"Субъективная оригинальность футуриста -- не субъективность индивида вовсе. Субъективность его должно понимать, как категорию самой Лирики, -- Оригинала в идеальном смысле"129.

Нетрудно в этой последней цитате увидеть преемственную, логическую связь с текстом письма к О. Фрейденберг от 23 июля 1910 г. с одной стороны, и тезисов "Символизм и бессмертие" -- с другой.

В письме к О. Фрейденберг от 23.07.1910 г. проводилась логическая операция освобождения категории качества от прикрепленности к предметам и выводилось понятие "чистой объективности" /освобожденной от категорических суждений/ и "чистого /безпредметного/ качества".

В тезисах "Символизм и бессмертие" та же самая операция проводилась не на материале предметного мира /объекта познания/, а на материале субъекта, и выводилось понятие "чистой субъективности", освобожденной от принадлежности к индивиду-

альной личности. Эта свободная субъективность метафорически отождествлялась с бессмертием. /"Живая душа, отчуждаемая у личности в пользу свободной субъективности -- есть бессмертие"/.

В статье "Черный бокал" все эти логические операции получают применение на конкретном материале интерпретации судности истинного футуризма: душа футуриста /априориста Лирики/ -- свободная субъективность /как категория самой Лирики/ -- Оригинал в идеальном смысле /как интегральное начало оригинальности, как оригинальность самой Лирики/ -- Лирика -- Вечность -- выстраиваются в один логический ряд, каждое звено которого метафорически отождествляется с последующим.

С другой стороны, эта интерпретация оригинальности и субъективности органически связана с отказом Пастернака от "романтической манеры", получающей свою конечную формулировку в "Охранной грамоте". Ведь оригинальность в романтическом медлении /которое, по концепции Пастернака, наследуется в том числе и символизмом/ понимается как оригинальность, исключительность индивидуального субъекта, и поэтому категория жизни отождествляется с жизнью поэта. От такой "романтической" концепции субъективной оригинальности отказывается автор писем в рассказе "Письма из Тулы".

В "антиромантической" концепции Пастернака субъективность понимается как универсальная, родовая категория, как категория самой Лирики. К такому пониманию оригинальности творческий субъект приходит путем морального опыта, путем самоограничения и самоотдачи /что в гносеологическом плане соответствует отказу от категорических суждений/.

Пастернак в своей философии творчества отказывается и от любых мистико-утопических представлений, идущих от традиции романтического "жизнетворчества". Пастернак не верит в реальную, действенную, преобразующую силу искусства, способного

пересоздать действительность по законам эстетического творчества. У Пастернака процесс пересоздания, "второго рождения" мира реализуется исключительно только в сфере текстовой действительности.

Признавая за Лирикой статус априорности и абсолютности, Пастернак, однако, не признает за ней компетенцию проникать в сферу Истории:

"Мы не желаем убаюкивать свое сознание жалкими и туманными обобщениями. Не надо обманываться: действительность разлагается. Разлагаясь, она собирается у двух противоположных полюсов: Лирики и Истории. Оба равно априорны, и абсолютны"¹³⁰.

Примечания

1. См.: Г. Риккерт. Ценности жизни и культурные ценности. "Логос" III. кн. 1--2. М., 1912--1913, с. 1--37.
2. См. Андрей Белый. Мысль и язык /Философия языка А.А. Потебни/. "Логос". Книга вторая. М., 1910, с. 240--258.
3. См. Андрей Белый. Будущее искусство. В его кн.: Символизм. М., 1910, с. 449--453.
4. См. Андрей Белый. Проблема культуры. В его кн.: Символизм. М., 1910, с. 1--10.
5. См. Андрей Белый. Трагедия творчества. М., 1912.
6. Борис Пастернак. Детство Люверс. В его кн.: Воздушные пути. Проза разных лет. М., 1982, с. 59.
7. Р. Миллер - Будницкая. О "философии искусства" Б. Пастернака и Р.М. Рильке. "Звезда", 1932, № 5, с. 163.
8. См. Б.С. Баевский. Миф в поэтическом сознании и лирике Пастернака. Известия АН СССР. Серия литературы и языка. т. 39, № 2, 1980, с. 121--123.
9. Там же, с. 121.
10. Там же, с. 120.
11. См. Л. Флейшман. К характеристике раннего Пастернака. Russian Literature 12/1975/. The Hague-Paris, p. 79--113.
12. Szilágyi Ákos. Paszternak "objektív lírája". "Valóság" 1979/7, Вр., p. 41--66.
13. Б. Пастернак. Охранная грамота. ч. II, гл. 7. В его кн.: Избранное в двух томах, Том второй. М., 1985, с. 173.
14. См.: Статьи Э. Теди и К. Галоци в настоящем сборнике, а также следующие работы: Л. Флейшман. К характеристике раннего Пастернака; Jerzy Faguno. Археопозитика "Писем из Тулы" Пастернака. -- In: Mythos in der Slawischen Moderne. Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 20. Wien, 1987; M. Aucouturier: "Il tratto di Apelle": manifeste littéraire du modernisme russe. In: Communication de la délégation française et de la délégation suisse. Paris, 1968.
15. Л. Флейшман. К характеристике раннего Пастернака, с. 91.

16. В. Пастернак. Детство Люверс, с. 57.
17. В.С. Баевский. Миф в поэтическом сознании и лирике Пастернака, с. 116.
18. В. Пастернак. Детство Люверс, с. 57--58.
19. В. Пастернак. Символизм и бессмертие. Приложение к статье: Л. Флейшман. К характеристике раннего Пастернака, с. 115.
20. В. Пастернак. Детство Люверс, с. 60.
21. Там же, с. 59.
22. Л. Флейшман. К характеристике раннего Пастернака, с. 97.
23. См.: В.Н. Волошинов. Марксизм и философия языка. Л., 1930, с. 35--36.
24. Л. Флейшман. К характеристике раннего Пастернака, с. 82.
25. Там же, с. 86.
26. Там же, с. 83--84.
27. Там же, с. 86--87.
28. Анна Юнгрен. JUVENILIA В. Пастернака. 6 фрагментов о Реликвимии. Acta Universitatis Stockholmiensis. Stockholm Studies in Russian Literature 18. Stockholm, 1984, p. 88.
29. Там же, с. 128.
30. В. Пастернак. Охранная грамота. ч.П, гл. 18, с. 194.
31. Д. Обломиевский. Борис Пастернак. -- "Литературный современник" 1934, № 4, с. 138. См. еще: И.П. Смирнов. Причинно-следственные структуры поэтических произведений. В сб.: Исследования по поэтике и стилистике. Л., 1972, с. 228.
32. И.П. Смирнов. Причинно-следственные структуры поэтических произведений, с. 228.
33. Борис Пастернак. Переписка с Ольгой Фрейденберг. New York and London 1981, с. 14.
34. Анна Юнгрен. JUVENILIA В. Пастернака. 6 фрагментов о Реликвимии, с. 64.
35. Там же, с. 130--131.
36. Борис Пастернак. Переписка с Ольгой Фрейденберг, с. 14.

37. См.: Л. Флейшман. К характеристике раннего Пастернака, с. 85, 105.
38. И. П. Смирнов. Причинно-следственные структуры поэтических произведений, с. 234.
39. Там же, с. 235.
40. Анна Юнгрен. JUVENILIA Б. Пастернака. 6 фрагментов о Реликвимини, с. 133.
41. Там же, с. 122--123.
42. Борис Пастернак. Переписка с Ольгой Фрейденберг, с. 15.
43. Анна Юнгрен. JUVENILIA Б. Пастернака. 6 фрагментов о Реликвимини, с. 22, 23.
44. Борис Пастернак. Переписка с Ольгой Фрейденберг, с. 14.
45. Анна Юнгрен. JUVENILIA Б. Пастернака. 6 фрагментов о Реликвимини, с. 29.
46. См.: Л. Флейшман. К характеристике раннего Пастернака, с. 81.
47. Там же, с. 82.
48. Там же, с. 79.
49. В. Пастернак. Символизм и бессмертие, с. 114--115.
50. Там же, с. 115.
51. Л. Флейшман. К характеристике раннего Пастернака, с. 85.
52. См. об этом: J.W. Dusk. Boris Pasternak. New York 1972, p. 26--28.
53. В. Пастернак. Символизм и бессмертие, с. 115.
54. См. статью А. Белого: Проблема культуры. В его кн.: Символизм. М., 1910.
55. В. Пастернак. Вассерманова реакция. В: Руконог. Сборник стихов и критики. Книгоиздательство "Центрифуга". М., 1914, с. 33--38.
56. Лазар Флейшман. История Центрифуги. In: Boris Pasternak. Colloque de Cerisy la Salle. Paris, 1979, p. 19--43.

57. Футуристы. Первый журнал русских футуристов. М., 1912, № 1--2.
58. Руконог, с. 31.
59. Л. Флейшман. Фрагменты "футуристической" биографии Пастернака. *Slavica Hierosolymitana* IV /1979/, p. 79--113.
60. Там же, с. 79.
61. См. анализ отдельных пассажей этой статьи: Д. Обломиевский. Борис Пастернак, с. 129, 134.
62. Л. Флейшман. Фрагменты "футуристической" биографии Пастернака, с. 84.
63. Б. Пастернак. Вассерманова реакция, с. 33--34.
64. Там же, с. 34.
65. Там же, с. 35.
66. Руконог, с. 31.
67. К.В. Чистов. Русские народные социально-утопические легенды. М., 1967, с. 50.
68. Руконог, с. 34.
69. Л. Флейшман. Фрагменты "футуристической" биографии Пастернака, с. 83.
70. Б. Пастернак. Вассерманова реакция, с. 35.
71. Там же, с. 35, 36.
72. Б. Пастернак. Несколько положений. В его кн.: Избранное в двух томах. Том второй. М., 1985, с. 276--277.
73. Б. Пастернак. Вассерманова реакция, с. 36, 37.
74. Там же, с. 37.
75. Василий Кандинский. О духовном в искусстве /1911/. Изд. "Международное литературное содружество". New York 1967, p. 15-16.
76. Там же, с. 77.
77. Б. Пастернак. Вассерманова реакция, с. 37.
78. Д. Обломиевский. Борис Пастернак, с. 134.

79. Б. Пастернак. Охранная грамота. ч. II, гл. 7, с. 172--173.
80. Л. Флейшман. К характеристике раннего Пастернака, с. 103.
81. В. Пастернак. Вассерманова реакция, с. 37, 38.
82. Д. Обломиевский. Борис Пастернак, с. 135, 136.
83. Там же, с. 135.
84. Л. Флейшман. К характеристике раннего Пастернака, с. 110.
85. Б. Пастернак. Охранная грамота. ч. II, гл. 17, с. 192.
86. Б. Пастернак. Несколько положений, с. 279.
87. В. Пастернак. Детство Люверс, с. 67.
88. Д. Обломиевский. Борис Пастернак, с. 135.
89. Б. Пастернак. Охранная грамота. ч. I, гл. 6, с. 148.
90. Там же, с. 116.
91. Michel Aucouturier. The Metonymous Hero or the Beginnings of Pasternak the Novelist. In: Pasternak. A Collection of Critical Essays. Ed. by Victor Erlich. Prentice -- Hall, 1978, p. 44.
92. Bayara Aroutunova. Земля и небо. Наблюдения над категориями пространства и времени в ранней лирике Пастернака. In: Boris Pasternak. Colloque de Cerisy la Salle. Paris, 1979, p. 195--225.
93. В.Н. Топоров. Пространство и текст. В сб.: Текст: семантика и структура. М., 1983, с. 227--284.
94. Там же, с. 241.
95. Там же, примечание 27, с. 241--242.
96. Там же, с. 228.
97. Там же, с. 233.
98. Борис Пастернак. Избранное в двух томах. Том первый. М., 1985, с. 74.
99. Б. Пастернак. Детство Люверс, с. 63.

100. Там же, с. 71--72.
101. Борис Пастернак. Избранное в двух томах. Том первый. М., 1985, с. 76.
102. Б. Пастернак. Детство Люверс, с. 67--68.
103. Там же, с. 68.
104. Там же, с. 68--69.
105. В.Н. Топоров. Пространство и текст, с. 238.
106. Bayara Aroutunova. Земля и небо. Наблюдения над категориями пространства и времени в ранней лирике Пастернака, с. 195.
107. В.Н. Топоров. Пространство и текст, с. 238--239.
108. Там же, с. 242.
109. Б. Пастернак. Черный бокал. В: Второй сборник Центрифуги. М., 1916, с. 39--44.
110. См. об этом: Gue de Mallac. Эстетические воззрения Пастернака. In: Boris Pasternak. Colloque de Cerisy la Salle. Paris, 1979, p. 64; J.W. Dyck. Boris Pasternak. New York, 1972, p. 37--38.
111. Л. Флейшман. Фрагменты "футуристической биографии Пастернака, с. 99.
112. Б. Пастернак. Черный бокал, с. 39.
113. Там же, с. 39.
114. Там же, с. 39.
115. Там же, с. 39.
116. Там же, с. 39.
117. Там же, с. 41.
118. См. об этом: Gue de Mallac. Эстетические воззрения Пастернака, с. 71--73.
119. Б. Пастернак. Черный бокал, с. 40.

120. Там же, с. 42.

121. Там же, с. 40.

122. Там же, с. 40, 41.

123. И.П. Смирнов. Порождение интертекста /Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б.Л. Пастернака/. Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 17. Wien, 1985, p. 53.

124. А. Белый. Символизм как миропонимание. В его кн.: Арабески. М., 1911, с. 226, 229, 231.

125. И.П. Смирнов. Порождение интертекста, с. 54--55.

126. Б. Пастернак. Черный бокал, с. 41.

127. Там же, с. 42.

128. Там же, с. 41.

129. Там же, с. 41.

130. Там же, с. 42.

НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ ПОЭТИКИ ПАСТЕРНАКА

/"Вечерело. Повсюду ретиво..." /

Е. Фарино

Написанное в 1931 году и вошедшее в состав сборника "Второе рождение" стихотворение "Вечерело. Повсюду ретиво..." /Пастернак 1965, 368--369/¹ примечательно во многих отношениях, но в первую очередь привлекает внимание пространственная и временная структура создаваемого в нем мира. Композиционно этот мир весьма отчетливо членится на три относительно самостоятельных части. Строфы II-IV вводят, так сказать, панорамный вид на сделанный подъем "на скат". Строфы VI-VIII продолжают эту 'панораму', но уже 'вдаль и ввысь' - "За кулисы того поднебесья". Строфы X-XII открывают вид 'вниз вглубь' на "Тифлис". Строфы I, V и IX играют роль связывающих 'нарративных' звеньев, с одной стороны, а с другой - 'делimitаторов' вычленяемых картин. В темпоральном отношении принцип сегментации несколько другой. Строфы II-IV соотносятся с современностью. Промежуточная V вводит мотив 'памяти о прошлом'. А VI-XII являют собой реализацию этой 'памяти', с дополнительным внутренним членением на 'мифическое прошлое' /VI-VIII/ и 'легендарное историческое' /X-XII/, строфы же I, V и IX в данном случае уже не 'делimitаторы' и не связывающие темпоральные звенья. Они не выстраивают 'времени мира текста' в континуальную временную последовательность. Их задача другая: создать одновременное сопричастие всей диахронии или, что то же самое, но в иных терминах, - выявить диахронию в заведомо синхронном моменте и в данном локусе: Последняя формула более адекватно улавливает структуру мира стихотворения, поскольку она отражает явственную тут Пастернаковскую недифференцированность его пространственных и временных аспектов. Более того. Она заставляет учитывать возможность и другой пространственной сегментации, сегментаций на II-IV и VI-XII, на этот раз по признаку 'локус топографичес-

кий' и 'локус мифо-исторический'. Тогда часть VI-XII должна считаться повтором /или: дешифровкой, семантической экспликацией/ части I- V. Все это значит, что в основе данного стихотворения покоится удвоенная двойная сегментация, а этим самым и смысловая удвоенность его мотивики.

- I
- 1 Вечерело. Повсюду ретиво
 - 2 Рос орешник. Мы вышли на скат.
 3. Нам открылась картина на диво.
 - 4 Отдышась, мы взглянули назад.
- II
- 5 По краям пропастей куролеса,
 - 6 Там, как прежде, при нас, напролом
 - 7 Совершало подъем малколесье,
 - 8 Попирая гнилой бурелом.
- III
- 9 Там, как прежде, в фарфоровых гнездах
 - 10 Колченого хромал телеграф,
 - 11 И дышал и карабкался воздух,
 - 12 Грабов головы кверху задрал.
- IV
- 13 Под прорешливой сенью орехов
 - 14 Там, как прежде, в петливой красе
 - 15 По заре вечеревшей проехав,
 - 16 Колесило и рдело шоссе.
- V
- 17 Каждый спуск и подъем что-то чуял,
 - 18 Каждый столб вспоминал про разбой,
 - 19 И все тулово вытянув, буйвол
 - 20 Голым дьяволом плыл под арбой.
- VI
- 21 А вдали, где как змеи на яйцах,
 - 22 Тучи в кольца свивались, - грозней,
 - 23 Чем бывшие набеги ногайцев,
 - 24 Стлались цепи китайских теней.
- VIII
- 25 То был ряд усыпальниц, в завесе
 - 26 Заметенных снегами путей
 - 27 За кулисы того поднебесья,
 - 28 Где томился и мерк Прометей.

- VIII 29 Как усопших представшие души,
30 Были все ледники налицо.
31 Солнце тут же японскою тушью
32 Переписывало мертвецов.
- IX 33 И тогда, вчетвером на отвесе,
34 Как один, заглянули мы вниз.
35 Мельтеша, точно чернь на эфесе,
36 В глубине шевелился Тифлис.
- X 37 Он так полно осмеивал сферу
38 Глазомера и все естество,
39 Что возник и остался химерой,
40 Точно град не от мира сего.
- XI 41 Точно там, откупаясь данью,
42 Длился век, когда жизнь замерла
43 И горячие серные бани
44 Из-за гор воевал Тамерлан.
- XII 45 Будто вечер, как встарь, его вывел
46 На равнину под персов обстрел,
47 Он малиною кровель червивел
48 И, как древнее войско, пестрел.

По своему речевому оформлению первая строфа носит, так сказать, нарративный характер. Это выражено, в частности, несовпадением ее сегментации на синтагмы и на стихи, в том числе и переносом между стихами 1 и 2. Остальной текст, за исключением, может быть нарративной связки "А вдали" в стихе 21 и стихов 33--34, откровенно описателен и откровенно стихотворен, т.е. в нем совпадают оба членения -- и на синтагмы, и на стихи. Обговариваемая особенность строения первой строфы, несомненно, значима. Если попытаться ее семантизировать, то следовало бы сказать, что в данном случае совершается переход /или: трансформация/ из сферы 'реального' в сферу 'поэтического' или из

статуса привычного бытия в статус высшей реальности /ср. параграф 3.3. и примечание 25 в: Гагуло 1978, с. 94--96, 101/. Этот смысл, конечно, не повисает в воздухе - еще более отчетливо он реализуется на уровне мотивики первой строфы. В результате первая строфа, что вообще не редкость у Пастернака, являет собой своеобразное введение как в семантику, так и в поэтику всего текста. По этой причине целесообразно рассмотреть ее более детально.

В распространенной инициальной формуле информативного текста 'кто или что, где и когда' обычно конституируется и идентифицируется предмет высказывания /референт/, который затем соответственно с интенцией сообщения предиктируется некими признаками либо действиями /'каков он' или 'что сделал: что с ним случилось'/ . Пастернак эту формулу соблюдает лишь частично: "Вечерело. /.../ Мы вышли на скат". Частично, потому, что она расторгнута промежуточным и уже чисто предикативным "Повсюду ретиво Рос орешник". Предикат поставлен тут на место предмета высказывания, на место референта. Это вызывает двойной эффект. С одной стороны, "орешник" возводится в ранг предмета высказывания /темы/ -- ожидается, что речь пойдет о нем. С другой же, тот же "орешник" лишается самостоятельности и превращается в атрибут показателя "Вечерело". Этим самым "Вечерело" и "Повсюду ретиво Рос орешник" в состоянии стать эквивалентами; 'вечереть' значит в таком случае 'быть, становиться орешником' или 'быть орешником' значит 'вечереть'. С "орешника", таким образом, снимается чисто специальная характеристика, он одновременно и некий временной локус, некое особое время. То же происходит и с 'вечереть'. "Вечерело" теперь -- некое особое вычленяемое время-пространство /говоря словами Бахтина, -- хронотоп/.

Естественно, что эти смыслы сохраняются и за "скатом". При таком чтении "Мы вышли на скат" следует понимать как 'мы вышли в /или даже: за/ вечеро-орешник', т.е. во время-простран-

ство с особыми качествами. Вот эти особые качества и эксплицируются всем дальнейшим текстом стихотворения.

В пределах разбираемого текста инициальные мотивы 'вечера', 'орешника' и 'ската' в несколько трансформированном виде повторяются соответственно в стихах 15, 45, 13 и 33. При этом мотив 'орешника' в его эксплицитном виде заканчивается в финале первой части текста, т.е. в строфе IV; мотив 'ската' занимает центральную позицию во второй части, т.е. упоминается еще раз в строфе IX; мотив же 'вечера' объемлет весь текст и образует его мотивное обрамление -- он упоминается в конце первой части /строфа IV, стих 15/ и в конце второй /строфа XII, т.е. последняя, стих 45/. Иначе говоря, 'вечер' соотносится тут со всем универсумом текста, 'скат' -- с 'центральной' его точкой, а 'орешник' -- с начальной его фазой или с 'входом' в данный универсум. Можно естественно ожидать, что если мотив 'орешника' и сохраняется во второй части текста, то он будет там уже принципиально трансформирован и будет присутствовать только семантически /без своего исходного плана выражения/.

Последовательность "Вечерело" /1/ --- "По заре вечеревшей проехав, Колесило и рдело шоссе" /15--16/ --- "вечер, как встарь, его вывел На равнину под персов обстрел" /45--46/ отражает постепенное формирование 'вечера' и выявление его сущности. Сначала это стихийное природное состояние мира /ср. сопоставление: "Вечерело" и "ретиво Рос орешник", к тому же - "Повсюду"/, а точнее -- мира 'суточного' и 'топографического'. Во втором упоминании мотива 'вечера' -- 'вечер' становится признаком и состоянием "зари". "Заря" же тут оказывается и явлением 'небесно-атмосферическим' и 'путем-границей', отличным от физического 'пути-шоссе' /"По заре /.../ проехав, Колесило /.../ шоссе"/. В последнем стихийный природный признак трансформируется в самостоятельный и организующий субъект /"Вечер /.../ вывел"/. Более того, баталистическая мотивика строф XI--XII сообщает "вечеру" черты 'вождя-полководца', 'стратега' или 'организатора защи-

ты'. Сравнение "как встарь" вписывает, в свою очередь, в "вечер" смысл извечного исторiotворного начала. Этим самым в финале инициальное "Вечерело" обернулось исторiotворной категорией.

Последовательность "скат" --- "отвес" во многом аналогична. Со "ската" открывается панорамный 'природный' вид /"Нам открылась картина на диво"/. С "отвеса" -- 'историческое видение'. Из пространственного 'центра' "скат" трансформируется в 'центр времен', в "отвес". В контексте горных мотивов "скат" и "отвес", собственно, синонимичны, с той разницей, что "отвес" более однозначно подчеркивает 'крутизну', 'вертикаль'. Тем не менее трансформация "ската" в "отвес" вводит в текст и разницу стоящих за ними коннотаций. "Скат" своими связями с 'катиться' активизирует и связь с подразумеваемым 'колесом'. Этот его аспект эксплицируется в стихотворении такими, в частности, мотивами, как "куролеся", "петлистой", "Колесило", "спуск и подъем", "арба" "в кольца свивались". "Отвес" же подразумевает и 'вертикаль' и 'строительный прибор'. Последнее поддерживается такими мотивами как "сфера", "глазомер", "возник", "град", а затем -- "бани", "кровли" и организованное "войско". Иначе говоря, тут естественной /'природной'/ цикличности противопоставляется 'культурно-историческая' диахрония. Из пространственной вертикали "отвес" /быв раньше "откосом"/ трансформируется в 'ось времен'. Вовсе не случайно в первой строфе "скат" срифмован с "назад", а в девятой появилась рифма "на отвесе" -- "на эфесе". Не сложно заметить, что "эфес", подразумевая 'саблю', активизирует общеизвестную символику 'сабли' как 'единства', с одной стороны, а с другой как 'торжества духовного над материальным' /в европейском средневековье сабля знаменует собой дух и слово Бога; ср. статью "SWORD" в: Cirlot 1981, pp. 323--325/. Семантика 'единства' или 'единения' присутствует в тексте и эксплицитно /33--34/: "вчетвером на отвесе, Как один, заглянули мы вниз". Она наличествует и в локализации "отвеса"

-- "эфеса" между мотивикой "усыпальниц", "усопших", "мертвецов" и мотивикой 'жизни', 'вечности' /ср. стих 42: "Длился век, когда жизнь замерла"/. Семантика 'торжества духовного над материальным' очевидна в строфе X, в мотиве 'смеха' над 'тварной реальностью': "Он так полно осмеивал сферу Глазомера и все естество"; 'пренебрежение' физической смертью наличествует и в финале, в стихах 45--46: "вечер, как встарь, его вывел На равнину под персов обстрел", т.е. в мотиве выхода на открытое пространство -- "равнину", которое в тексте противопоставляется закрытым пространствам 'усыпальниц' и тактике неприятельских сил /24: "Стлались цепи китайских теней"; 44: "Из-за гор воевал Тамерлан"/ с ее отчетливым смыслом 'скрытости, коварства'. Активизация в "эфесе" семантики 'божественного' тут возможна благодаря упоминанию "дьявола" в стихе 20, введению фразеологизма "град не от мира сего" /стих 40/ и, кроме того, самому мотиву "отвеса" как мотиву библейскому /ср. в: Амос 7:7--8: "Такое видение открыл он мне: вот, Господь стоял на отвесной стене, и в руке у Него свинцовый отвес. И сказал мне Господь: "что ты видишь, Амос?" я ответил: "отвес". И Господь сказал: вот, положу отвес среди народа Моего, Израиля; не буду более прощать ему". и отсылку к этому мотиву у самого Пастернака в стихотворении "Я видел, чем Тифлис Удержан по откосам..." из "Путевых записок" -- Пастернак 1965, с. 390: "Он был во весь отвес, Как книга с фронтисписом, На языке чудес Кистями слив исписан", где "отвес" однозначно соотносится с 'сакральной книгой чудес' и получает смысл атрибута 'миродержца'; ср. наличие подспудного мотива 'чуда' и в разбираемом стихотворении -- сначала "Нам открылась картина на диво" в стихе 3 и затем 'видение-химера' в стихах 39--40: "возник и остался химерой, Точно град не от мира сего/".

В предложенном контексте рифма "скат" -- "назад" под своей пространственной семантикой обнаруживает и семантику 'обозримости времен' вспять до основ истории и до 'мировой оси'.

Последовательность "Повсюду ретиво Рос орешник" /1--2/→

"Под прорешливой сенью орехов Там, как прежде, /.../ Колесило и рдело шоссе" /13--16/ трансформирует "орешник" - 'кустарник' в "орехи" - 'деревья' /"Под /.../ сенью орехов"/. Этим самым тут реализуется семантика слов "Рос орешник", где "Рос" из экзистенциального 'был' становится 'деятельным' ростом-укрупнением. Этот смысл, кстати, был уже задан инициальным наречием "ретиво" и его сочетанием с глаголом "рос". По Далю /1980, IV, 93/ "РЕТИВЫЙ" -- "усердный, горячий, пылкий на дело, старательный, ревностный, ражий духом. Ретивый парень, работник. Ретив в бою. Ретивый конь. Ретивая пчела. /.../ Ретиться, ретиветь, пылко собираться на что, /.../, храбриться, горячо и смело браться за что. Он ретится на кулачный бой. /.../ Реть /.../ пря, рать, брань, ссора, свара". В финале, в XII строфе, этот 'ретивый орешник' получит свою экспликацию в мотиве "древнее войско".

"Древнее войско" с его 'вождем-полководцем' = "вечером" вводится в текст не извне и не по аддитивному принципу, а наоборот -- оно выводится из 'природно-древесной' мотивики первой части текста, т.е. строф I-V, по принципу семантической экспликации или дешифровки /см.: Фаруно 1987/.

Согласно этимологам /см. хотя бы статьи "дерево", "древле" и "древний" в: Фасмер 1986, с. 502, 536/, 'древний' и 'дерево' восходят к одному и тому же корню, но самое интересное то, что этот же корень входит в греч. *δέντρον* -- 'дерево, брус, копье', *δένος* -- 'дерево', 'дуб'; ирл. *deruss* -- 'желудь'; слов. *drěvi* -- 'сегодня вечером'; чешск. *dřive* -- 'раньше, прежде', польск. *drzewiej* -- 'раньше, прежде, давно'; лит. *drėve, drėvė* -- 'дуплистое дерево'. У Даля /1978, I, с. 491, статьи "ДРЕВНИЙ", "ДРЕВО"/ "древле" -- "в давние времена, в древности, встарь, встарину"; "дерево" -- "долбленая колодка"; "древье" -- "скала, береста, березовая кора"; "древко, древеце" -- "палка, шест, на который насаживается какой-либо снаряд или оружие. Древко косы, косье; /.../ древко копья, копейце".

В таком контексте и инициальное "Вечерело. Повсюду ретиво Рос орешник" с последующей 'древесной' мотивикой и упоминанием 'разбой' /в стихе 18/ и финальное "вечер, как встарь, его вывел /.../ Он /.../ как древнее войско, пестрел" оказываются как внутренними, так и взаимными тавтологиями.

Более того: семантическими дериватами от 'древесной' мотивики оказываются в строфах II--IV и мотив 'гнезд' /стих 9/, который с одинаковым успехом может быть выведен или из 'дуплистого дерева' или из свойства 'орехов' сидеть в 'гнездах', и настойчивый повтор оборота "Там, как прежде" /стихи 6, 9, 14/, завершающийся мотивом 'памяти о давних временах' /а то и вовсе -- 'древних', поскольку тут же за "Каждый столб вспоминал про разбой" следует мотив демонстративно архаический и мифический: "буйвол Голым дьяволом плыл под арбой. А вдали, где как змеи на яйцах" -- стихи 18--21/.

Упрощая все эти наблюдения, можно сказать, что тут мотив 'вечера-орешника' постепенно 'одревляется' и трансформируется в мотив 'памяти о древности'.

Вербализованный в строфе V выход в 'память-древность' предварен 'выходом' за пределы "орешника"--"орехов". В строфе IV проделанный путь "на скат" дан уже "Под прорешливой сенью орехов", т.е. как оставшийся 'по ту сторону орешника'. Это "Под" сопровождается трансформацией 'растительно-древесной' мотивики в "столб" /стих 18/, на котором эта мотивика в ее явном виде и обрывается. Тут 'лес', так сказать, исчерпан.

'Прорешливая сень орехов', предваренная мотивами "мелко-лесья", "бурелома", "грабов", с одной стороны, а с другой -- "пропастей", 'пролома' /в "напролом"/, 'карабкания вверх' /строфа III/, в том числе и 'задыхающегося карабкающегося воздуха', явственно играет роль 'прохода-границы' снизу вверх. Если учесть, что в русской народной /фольклорной/ системе растительности 'лес' -- самое высокое проявление земного, пограничное между небом и землей, между человеческим и небесным и

что существует пословица "Лес -- в небо дыра" /Даль 1984, II, с. 365; ср. также о фольклорной "метрической" растительной шкале в: Мокшенок 1986, с. 243--248/, то 'прорешливость орешника-орехов' /и всей 'лесной' мотивики/ оказывается очевидностью: она -- 'ход' в некое запредельное время-пространство. Загадкой может тут только оставаться подмена Пастернаком мотива 'леса' мотивом "орешника" и "ореха"².

Теперь последовательность "Повсюду ретиво Рос орешник" -- "Нам открылась картина на диво" с промежуточным мотивом "ската" /1--3/ раскрывает свою глубинную семантику: реальный топографический переход оказывается одновременно и выходом в 'иной мир', а точнее -- к мифо-историческим основам этого же мира /локуса/. По отношению к строфе I весь остальной текст /строфы II-XII/ играет роль семантической экспликации. Говорить о символизме тут не приходится. Начиная со второй строфы, 'открывающаяся картина' тождественна 'пройденному пути': "мы взглянули назад" и настойчивое "Там, как прежде" и "как встарь" /4, 6, 9, 14, 15/ реализует формулу 'мы увидели то же, что уже видели, прошли'. То же, но повторно увиденное, играет роль семантики самого себя, но увиденного прежде. Мир как таковой в данном случае удваивается и строится по механизму автореферентности: некий объект есть и объект и атрибут /знак/ самого себя. При этом 'дублет-атрибут' возводится в ранг 'сущности' /смысла/ дублируемого, подлежащее же дубликации -- всего лишь план выражения /бессодержательная видимость или кажимость/³. Если говорить о знаке, то он тут же выворачивается наизнанку: план выражения и план содержания меняются местами. Первоначально проделанный путь тут убран в подтекст или в 'пред-текст', в силу чего его дублет, его повторное обозрение, оборачивается единственным планом выражения и единственным планом содержания. Если говорить об упоминаемых тут реалиях /объектах, вещах или предметах/, то они лишаются всякой знаковости, выключаются из знаковых реляций, т.е. не являются референтами какого-либо знака, а в итоге

превращаются в самое себя, получают полную автономию и подлинную 'вещность' /таково тут деятельное "ретиво Рос", таков материализованный 'карабкающийся воздух', 'хромающий колченогий телеграф' "в фарфоровых гнездах", "заря", по которой "проехав, Колесило и рдело шоссе" и т.д./⁴.

Последовательность стихов 3--4 демонстративно противостоит привычной последовательности. Согласно правилам 'здорового смысла' тут возможны два варианта:

"Мы вышли на скат" --- "Нам открылась картина на диво" --- аддитивное подключение описания распахнувшегося вида;

"Мы вышли на скат" --- "Отдышась, мы взглянули назад" --- такое же аддитивное "Нам открылась картина на диво" с последующими подробностями увиденного.

Пастернак же прерывает аддитивность: "Нам открылась картина на диво" --- отсутствие ожидаемой картины --- "Отдышась, мы взглянули назад" и повтор прежде виденного /пройденного/, т.е. вместо аддитивности -- наложение того же /'вида' / на тот же /вид/, т.е. включение того же в то же или объятие того же тем же.

Не трудно, однако, заметить, что стих "Нам открылась картина на диво" предполагает и всю представшую "нам" 'панораму', которая, правда, не описывается /равным образом, как не описывается и самый, путь восхождения/. В тексте она будет дана позже, во второй части /со строфы VI, со слов "А вдали"/, и уже как 'повторно увиденная'. Это значит, что "мы взглянули назад" подразумевает повторное обозрение всего вида, а не только проделанного пути до "ската". Любопытно при этом, что 'взгляд назад' предварен 'передышкой': "Отдышась, мы взглянули назад". "Отдышась" по сравнению с "взглянули" значительно длилнее. Это значит, что за "отдышась" стоит 'первое разглядывание панорамы', так сказать, чисто визуальное восприятие /без осмысления/. "Взглянули" -- и однократно и кратко-

временно. Это значит, что с повторного обозрения снимается привычная темпоральная длительность, это 'взгляд' вневременный и этим самым -- не визуальный, а 'сущностный' /осмысляющий/.

'Оглядка назад' -- жест не нейтральный. За ним стоит древнее представление о 'завершении пути' и 'переходе в потусторонний мир', в 'мир смерти'. У Пастернака этот смысл частично сохранен: "взглянули назад" уводит вспять, в прошлое, в иной онтологический статус. Смысл же 'смерти' преодолевается деепричастием "Отдышась", которое указывает на предвещающую 'потерю дыхания' /по крайней мере -- его сильную затрудненность/ и повторное его обретение. Это значит, что за "Отдышась" и "взглянули назад" стоит 'повторное рождение' или 'перерождение' с временным переходным состоянием 'смерти'⁵. Оно, кстати, тут же и расшифровывается в строфе II под видом 'озорного, бравурного' поведения "мелколесья" "По краям пропастей" /'куролесить' значит 'озорничать, дурить, строить шалости, проказничать, вести себя странно, необычно, как не в своем уме' -- см. статью "КУРОЛЕСИТЬ" в: Даль 1979, II, с. 223/ и под видом того же "мелколесья" поднимающегося по 'павшему' "гнилому бурелому".

В этом случае смысл мифологемы 'оглядки' и Пастернаковского 'повторного обозрения' или просто 'повтора' совпадают друг с другом: в системе Пастернака 'повтор' и есть 'перерождение-воскресенье', трансформация мира /и самого лирического субъекта/ в иное состояние, из вариантного бытия в бытие универсальное, в инвариант, что одновременно сопровождается и движением вспять, к исходной порождающей данной мир инстанции /в разбираемом стихотворении это выражено движением вспять к мифо-истории Грузии и Тифлиса/⁶.

Временная удаленность только что пройденного пути, от которого в бытовых дистанциях отделяет "нас" всего лишь короткая 'передышка' /"Отдышавшись, мы взглянули назад"/, настойчиво подчеркнута повтором в стихе 6 "Там, как прежде, при

нас". Наречие "прежде" называет некое неопределенно отдаленное время и определяет его как завершенное, замкнутое, не предполагающее континуальной связи с настоящим акта говорения. "При нас", реализуя формулу обозначения времени как 'время при таком-то' /например, 'при царе', 'при Давиде Строителе'/, создает аналогичный временный энклав, с одной стороны, а с другой -- удваивает "нас", расслаивает это "нас" на 'только что совершивших подъем' и на 'некогда такой подъем совершавших'. Так "мы" этого текста подключается к истории мира этого же текста. Сравнение же "как прежде" вводит смысл континуальной повторяемости, построенной не на элементарной присоединяемости очередных 'времен', а на периодической трансформации одного в другое. Таково тут "мелко-лесье", сменяющее собой "гнилой бурелом" и становящееся затем /в строфе III/ "грабами", а потом "сенью орехов" /в строфе IV/. Эта же кинематограмма непрерывных циклических трансформаций налицо тут в мотивах 'узорной тени' 'орехов', 'петлистой красы' и 'колящего шоссе', вплоть до образования 'змея-колец' в строфе VI, т.е. эмблемы чистой вечности.

Мотивный состав вновь обозреваемого "подъема" примечателен в нескольких отношениях.

В первой строфе введены такие исходные категории как 'пространственные отношения', 'временные отношения' и их 'динамика'. Все они тут едва вычленимы, едва дифференцированы, но даже и в таком состоянии начинают формировать некий структурно организованный мир. Так "Повсюду" и "скат" образуют стихийное 'окружение' и 'центр', откуда "Нам открылась картина на диво". То же 'окружение', повторенное 'движением-взглядом' субъекта, вводит в этот мир 'временную' /диахроническую/ ось, предполагающую, в отличие от стихийного временного потока /"Вечерело"/, циклическое 'перерождение' /"Отдыхавшись, мы взглянули назад"/.

В строфе II история конституирования мира возобновляется. "Повсюду ретиво Рос орешник" трансформируется в "подъем

мелколесья" "По краям пропастей", а прежнее "ретиво" в родственное "куролесья". Пассивное вегетативное 'расти-быть' трансформируется в 'поведенческое' "куролесить"; "ретиво" -- 'буйно' -- в лествичное "куролесья" 'храбро'. Так сказать, 'геологические' "пропасти" оборачиваются семантикой возможной 'гибели' или просто 'небытия': "По краям пропастей куролесья". 'Рост' этим самым оборачивается 'пренебрежением' к 'смерти', и подспудно -- 'поведением выбора': "напролом". Топографический "подъем" вопреки геологическим 'пустотам' /"пропастьям"/ оборачивается в свою очередь 'подъемом-возрождением', т.е. переходит в ману растительных генераций: "Совершало подъем мелколесье, Попирая гнилой бурелом" /где дополнительно словоформа "попирая" отсылает к общеизвестной формуле 'воскресения': "Смертью смерть поправ"/. Пространственный круг /"По краям пропастей куролесья"/ трансформируется в природный растительный круговорот, во временную цикличность, а физическое восхождение -- в рост-возрождение.

Строфа III, если следовать этой логике, должна заключать в себе как мотивы 'смерти', так и мотивы очередного 'перерождения-воскресения'. Если внимательно присмотреться, то так оно и есть. "Фарфоровые" "гнезда" и "колченогий телеграф" -- уже мир только частично природный, он -- искусственно созданный из природной глины /'фарфор'/ и из стволов /'хромающий колченогий телеграф'/ . Наименование телеграфных изоляторов 'гнездами' вводит 'птичий' мотив, "фарфоровые гнезда", ассоциируясь с 'глиной', конкретизируют эти "гнезда" как 'ласточкины'. "Телеграф" по отношению к ним -- семантическая экспликация подспудного понятия 'мысли' /в буквальном переводе "телеграф" -- 'далекопись', а в прагматическом толковании -- 'передающий на расстояние запись-мысль'/ . Как видно, 'природное' тут прерывается, 'материальное' -- отмирает: "гнезда" уже "фарфоровые", а 'стволы' -- 'хромы, колченоги'. Оно трансформируется в 'духовное', 'нематериальное'. Тем не менее эта 'духовность' тут еще 'ущерб-

на' /что следует из 'хромоты', восходящей к той же мифосистеме, что и инициальная 'огладка'/⁷. Вот эта неполная еще духовность и стремится обрести свою полноту в очередных стихах 11--12.

'Карабкающийся' вверх "воздух" еще 'материален' /персонифицирован/, но он, несомненно, реализует собой семантическое содержание 'птичьих гнезд' и 'телеграфа'.

"Грабов головы" могут читаться и так: 'грабы отстают от воздуха и дивятся ему', и так: 'не разобрать, где грабы, где воздух -- грабы кажутся головами воздуха'. С другой стороны, введение 'многоголовых грабов' может читаться как духовное перевоплощение природного мира, как его трансформация в 'чистую мысль'.

В серии "орешник", "мелколесье" и "сень орехов" /2, 7, 13/ "грабы" появляются совершенно естественно. Как и орешник, грабы относятся к той же породе лещиновых, а их плоды -- орешки -- съедобны. Кроме того, грабы растут обычно в двух ярусах, в виде подлеска-кустарника и в виде деревьев /что и передано у Пастернака упоминанием "мелколесья"/. Более того: на Кавказе граб называют д р а б и н и к о м, южно-русское и белорусское или польское 'драбина' значит 'лестница'. Так "грабы" осуществляют тут мотив 'подъема, карабкания'. Но самое интересное, что это сама природа трансформируется тут в собственную 'лестницу' /а подспудно -- в 'лесницу мировую' или 'мировое древо'/ . Прежняя стихийная мена поколений /"Совершало подъем мелколесье, Попирая гнилой бурелом" -- 7--8/ трансформируется в 'духовное восхождение' и 'духовный рост' /"орешник" и "мелколесье" теперь уже, так сказать, полноценные деревья "грабы", притом -- 'многоголовые'/.

И орехи /лещина/ и граб связаны в европейских народных представлениях, в том числе и у великоруссов, с 'грозовой' и 'громовой' стихией. Эти связи у Пастернака наличествуют в стихе 8 под видом мотива "бурелома", в стихе 22 под видом мотива 'змея'- 'туч', в стихе 28 под видом похитителя небесного

огня Прометея, а в самой строфе III -- под видом 'хромающего телеграфа' /см. примечание 7/. Небезынтересно также иметь в виду, что того же корня макед. *ἄρβυος* -- 'древесина определенной породы дуба, факел', а умбрийское *Grabovius* -- 'бог дуба -- эпитет Юпитера' /см. статью "граб, грабина" в: Фасмер, 1986, I, с. 449/.

Весь этот повторный "подъем" завершается выходом вверх за пределы 'воздуха' и 'зари', в некое 'поднебесье', с одной стороны, а с другой -- обретением /или сформированием/ 'пути' -- "шоссе". Правда, здесь опять возобновляется мотив 'циклическости' /"в петливой красе", "Колесило и рдело шоссе"/, но это уже цикличность не стихийная, а 'организованная', 'культурная'. Последнее отчетливо видно в мненіи способов "подъема": "куролеса" "По краям пропастей" --- "Полирая гнилой бурелом" --- "Колченого хромал телеграф" --- "И дышал и карабкался воздух" --- "проехав, Колесило и рдело шоссе", после чего -- в строфе V -- совершается 'пересадка' на "арбу". 'Природное колесо' трансформировалось сначала в 'путь', а затем в 'средство транспорта'. Дальнейшая его судьба -- миф как культурогенное и социогенное начало /мотив 'змея' в строфе VI/.

Завершение естественной трансформации стихийного мира в организованный историотворный наблюдается и на уровне композиции. На IV строфе прерывается анафора "Там, как прежде". Идея повтора этим не исчерпывается, но она получает иное качество -- не вечной самовоспроизводимости, самотождественности, а 'памяти' /стих 18: "Каждый столб вспоминал про разбой"/. Не исчерпывается и анафорическая конструкция, но и она тоже имеет уже иной качественный характер -- в строфах IX--XII она выражена не идентифицирующими сравнениями, а сравнениями 'культурными', 'моделирующими'⁸.

Строфа V выявляет в данном мире его вертикальную структуру и в пространственном и во временном отношении. Тут 'путь' уже не 'петлист', а "спуск и подъем". При этом он уже явно сегментирован 'столбами-веками'. Однако принцип

сегментации -- не метрический, а временной, по 'памятным событиям': "Каждый спуск и подъем что-то чуял", которое тут же эксплицируется как "Каждый столб вспоминал про разбой". 'Память' уводит вспять в некую еще не дифференцированную и стихийную 'глубь прошлого': "что-то чуял", "разбой" без отличительной характеристики, и "буйвол"--'дьявол'. Локализация 'дьявола' "под арбой" и предикация глаголом "плыл" реализует именно смысл 'глубины'. Одновременно активизирует миф о мироздании /земле/, покоящемся на быках, с одной стороны, а с другой -- миф о быке /или вообще о рогатом скоте/ как о влстителе мира, в том числе и жизнеродной водной стихии /откуда -- "плыл"/⁹.

В пределах только данного текста "буйвол" актуализует народную этимологию 'буй' и 'вол', где 'буй' -- 'храбрый, отважный; дикий', 'дикий, буйный', а в древне-индийском содержится в словах со значением 'обильный, большой, многочисленный', 'самый сильный, очень сильный' и даже 'очень длинный' /см. статью "буй" в: Фасмер 1986, I, с. 234, там же приводится и голландское *buī* -- 'шквал, порыв ветра'/. Эти смыслы отражены у Пастернака как предваряющей серией мотивов "ретиво", "ретиво Рос", "напролом", "куролеса", "разбой" и "воздух", так и мотивами 'вытянутости' и 'наготы'.

Трансформация "буйвола" в "дьявола" может мотивироваться, с одной стороны, 'дикостью', с другой -- предшествующим мотивом 'хромоты'--'колченовости', кроющей в себе 'хтоническое' начало и 'богоборческий нрав'.

Данный "буйвол", естественно, не "дьявол": он -- "Голым дьяволом плыл под арбой". Не вычлененное сравнение творительного падежа, конечно, родственно метаморфозе и сообщает "буйволу" двойственный характер. Последовательность "спуск и подъем" --- "столб" --- "и /.../ буйвол", с одной стороны, а с другой -- "что-то чуял" --- "вспоминал" --- "дьяволом плыл" ставит "буйвола" в позиции 'предтечи' 'мировой оси' и соответственно -- 'памяти'. "Буйвол" -- уже не "дьявол", но

окончательно от своей 'первофункции' не оторван и является как бы реализованной 'памятью' о собственном генезисе. Это как раз и передается сравнительной конструкцией с творительным падежом.

Позиция "буйвола"- "дьявола" еще четче определяется в его соотношенности с другим полюсом 'мировой оси' -- 'верхним' или 'небесным': "буйвол /.../ плыл под арбой" --- "А вдали, где как змеи на яйцах, Тучи в кольца свивались". "Буйволу" соответствуют 'вверху' "тучи" /ср. примечание 9/, "дьяволу" -- "змеи на яйцах". 'Змеинные кольца туч' отсылают к мифу о небесном божестве Сатурне.

Сатурн амбивалентен. Он знаменует собой непрерывный круговорот жизни и смерти, что часто выражается в виде змеи, пожирающей самое себя, т.е. свернутой в кольцо и хватающей себя за хвост. Одновременно он и покровитель земледелия, законодатель и организатор жизни, в том числе и цивилизации. Эти смыслы реализованы и у Пастернака. Но по иному принципу. Не мир выводится из 'Сатурна', а мотив 'Сатурна' возникает в результате дешифровки /повторного обозрения/ мира.

"Змеи на яйцах" подготовлены упоминанием "фарфоровых гнезд" "телеграфа". "Змеи" эквиваленты "телеграфу" по признаку 'обладания мудростью, тайнами бытия' /т.е. по признаку 'коммуникативному'/. Переходное звено от "телеграфа" к "змеям" являет собой эквиваленция "вспоминал" -- "дьяволом плыл", т.е. мотив 'памяти'. "Кольца" "тут" восходят к предшествующей природной цикличности, а их 'сатурнический' характер подготовлен "мелколесьем", попирающим "гнилой бурелом". "Яйца", восходя к мотиву "гнезд" /стих 9/, эксплицируются из мотива "орешника" и "орехов". Самый поверхностный переход: предположительное 'гнезда орехов'. Более глубокий покоится на мифической эквиваленции 'яйцо'='орех' /либо: всякое 'зерно'/ как первоначальн^д9 мира, из которого развивается мировое дерево. Есть и еще одна возможность: 'орех' /и 'граб'/ -- громовое дерево, с одной стороны, а с другой -- 'орех' /как плод/ -- источник /вмес-

тилица/ особых знаний, мудрости /ср. сказочные 'золотые орешки', функционально родственные сказочным 'золотым яичкам'/.

Таковы тут основные предпосылки перехода от 'естественного' состояния мира к его состоянию 'культурному', к 'мифу'.

Интересно при этом отметить, что тут Пастернак переходит на эксплицитное сравнение: "как змеи на яйцах, Тучи в кольца свивались". Не вдаваясь в подробности /они излагаются в: Гагуло 1987/, скажем только, что Пастернаковские сравнения не изобразительны и композиционно играют роль 'переключателей' мира из одного онтологического статуса в иной /'культурный', 'одухотворенный', 'поэтический' и т.п./. Там, где появляется сравнение, осуществляется и трансформация Пастернаковского мира, обретение им нового состояния. Это явление простым глазом видно и в разбираемом стихотворении. Более того: как правило, у Пастернака сравнивающий член предваряет сравниваемое /т.е. объект описания/. И это и есть сигнал смены статуса, выхода в, так сказать, иное семиотическое измерение. Так, к примеру, сравнение "буйвол" с "дьяволом" удержано в классической последовательности: "буйвол" --- "дьяволом плыл". Она реализует мотив 'памяти', 'углубления в прошлое' /см. в стихе 18 "Каждый столб вспоминал"/. Иначе говоря, классическая последовательность строится у Пастернака по принципу экспликации, по принципу выявления в данном привычном явлении его предшествующих состояний. Мена же последовательности погружает в мир 'пре-текстов', в диахронию вплоть до исходных инстанций. Таков как раз и характер перехода от погружения в 'память' /"буйвол /.../ дьяволом плыл"/ к реализации мира на достигнутом /эксплицированном, вскрытом/ уровне: "как змеи на яйцах, Тучи в кольца свивались". Первое, что теперь в мире воспринимается, -- это его прошлое, и лишь затем вводится имя носителя этого прошлого /ср. еще стихи 29--30: "Как усопших представшие души, Были все ледники налицо"/. При этом уровень сравнивающего /'прошлое'/ сохраняется как равносильная современная реальность /ср. в строфе VIII: "Как усопших

/.../ души, Были все ледники. Солнце тут же /.../ Переписывало мертвецов"/, что принято называть 'реализацией сравнений'. Говоря в терминах мифопоэтики, у Пастернака постоянно меняются местами план реалистический и план мифологический. С той разницей, что если в первой части стихотворения /строфы II--IV/ оба плана тождественны, взаимодублируют с разным онтологическим статусом, то в заключительной /последний стих строфы X и строфы XI--XII/ расслаиваются, и сравнивающий план вытесняет собой сравниваемый, превращаясь в развернутое сравнение и в единственную реальность текста /аналогичный механизм сравнений, с иной функцией и в иных терминах описан в: Фрейд-денберг 1946 о гомеровских сравнениях/. В терминах же дешифровки эта мена представляется как экспликация глубинной семантики и переход на язык /реальность/ полученной семантики. С данной точки зрения сравнения первой части -- экспликация исходной 'картины', заключительная же -- экспликация второй степени, экспликация уже эксплицированного уровня. Эта последовательность отражена, в частности, особой мотивикой промежуточного звена, т.е. строф VI--VIII.

Мотивы "заметенных снегами путей", "ледников", "усыпальниц" и 'воскрешения усопших' вряд ли выводимы из мотивики строф I--V, кроме наиболее общего смысла 'мены поколений' или 'смерти и возрождения'. На, так сказать, прагматическом уровне они мотивированы тематической связью стихотворения с Грузией и Кавказом. Если руководствоваться этими знаниями, то следовало бы сказать, что мир строф I--V не любой мир или мир вообще, а конкретный локус, хотя читателем он в этой конкретности не опознается без дополнительных и внетекстовых сведений. Если так, если он конкретен, то тогда вполне закономерно некий для первого взгляда 'любой' пейзаж должен выявить в ходе экспликации свою историко-культурную конкретность /своей генезис/. Так, по этому правилу в конце V строфы появляется "буявол" и "арба", а в строфах VII, IX и XI -- ¹⁰"прометей", "Тифлис" и "горячие серные бани" с "Тамерланом".

В рамках же общей Пастернаковской поэтической системы мотивика 'снего-ледников' с 'усыпальницами' и 'воскрешением' гораздо более закономерна. Заметенный снегами локус -- у Пастернака только частично 'локус смерти', так как он одновременно является локусом полного духовного перерождения. В сочетании с мотивом 'поэта' -- он 'локус стихогенный'. В иных решениях он может получить выражение 'ада' или 'сакрального локуса', в чем нет противоречия, поскольку Пастернаковский 'ад' родственен творческому, претворяющему, перерождающему в чистую духовность трансформационному звену в цепи Пастернаковских метаморфоз. Не менее редок у Пастернака и мотив 'гроба', но 'гроба зимой'. Тогда он соотносится с 'искусством', с 'поэтическим произведением', со 'стихотворением' -- ср. в стихотворении "Иней" /Пастернак 1965, с. 399--400/: "За снежной густой занавеской Какой-то сторожки стена. /.../ Торжественное затишье, Оправленное в резьбу, Похоже на четверостишье О спящей царевне в гробу. И белому мертвому царству, Бросавшему мысленно в дрожь, Я тихо шепчу: "Благодарствуй, Ты больше, чем просят, даешь" и эквиваленцию "рифма"="пропуск за порог"="В загробный гул корней и лон", т.е. в 'вечность' в стихотворении "Красавица моя, вся статья..." /Пастернак 1965, с. 363/. Пастернаковские 'ледники', в свою очередь, -- точка соприкосновения 'земного бытия' и 'вечности' и, как правило, знаменует собой 'воскресение' в 'чистую духовность' /таковы, например, кавказские 'ледники' в "Волнах" в "Кавказ был весь как на ладони...", где они уподоблены локусу воскрешения Лазаря и воскресения самого Христа -- см. Пастернак 1965, с. 349/.

Изложенные смыслы не менее отчетливы и в случае разбираемых строф. Стихи 31--32 особо интересны: "Солнце тут же японскою тушью Переписывало мертвецов". Пастернаковский акт 'писания' -- акт творческий, стихогенный /и реализуется он обычно 'зимой' или в 'зимнем, метельном окружении'/ . Акт 'повтор

ной записи' -- не только перевод реальности в 'духовное' /или 'стихотворное'/ состояние, но и перевод в высший ранг уже 'переведенного'. Так, солнце 'переписывающее мертвецов', т.е. повторно изображающее, производит акт полного 'преображения' и 'духовного воскрешения'. Вряд ли случайно они 'переписываются' /'переизображаются'/ "японской тушью". Если в стихе 24 "Стлались цепи китайских теней" 'китайские тени' читать как отсылку к китайскому театру теней, то 'переписывание' "японской тушью" вскрывает свой смысл именно как 'переизображение', но и одновременно и перевод в иную семиотическую /онтологическую/ систему: из бесплотной /"тени"/, но еще иконической /"тени" как 'силуэты'/, в самую духовность, в чистый смысл /в письмена лишённые 'иконичности'/. Этот аспект 'перевода' мира из одного статуса в другой /более духовный/ выражен затем в строфах развернутым сравнением, вытеснившим собой самый объект сравнения, и лишенным всякой иконичности /"Он /.../ возник и остался химерой, Точно град не от мира сего" еще являет собой некое соответствие "китайских теней": 'город' но "химера"- 'привидение-тень' со статусом 'потустороннего' -- "Точно град не от мира сего" --- "Точно там, /.../ Длился век" являет собой выход из 'иконичности' в 'умозрительную историософскую сферу' --- "Будто вечер, как встарь, его вывел /.../ Он малиною кровель червивел И, как древнее войско, пестрел" с полным расподоблением сравниваемого и сравнивающего и с прочтением 'глубинного смысла' без связи с выражающим его внешним планом выражения/.

Последовательность "Стлались цепи китайских теней" /24/ --- "кулисы того поднебесья, Где томился и мерк Прометей" /27--28/ --- * "Солнце тут же японскою тушью Переписывало мертвецов" /31--32/ кроет в себе мотив движения на восток, мотив возврата солнца к точке своего восхода /в частности, тут немаловажную роль играет именование Китая 'царством центра', а

Японии 'страной восходящего солнца'/. Этот мотив в тех или иных выражениях постоянен у Пастернака. Обычно он выражается движением 'вспять', часто с меной транспортных средств на все более архаичные и с переходом через трансформирующее 'подземное' звено пути /"туннель", "метро" или временная символическая смерть хотя бы в виде прерванности пути или в виде 'сна', 'забытья'/. Едва ли не наиболее эксплицитно этот Пастернаковский архисмжет наличествует в "Письмах из Тулы" 1918 года /см.: Пастернак 1982, 40--47, а их разбор в: Фару-по 1987/. "Письма" открываются мотивом привозимого в поезде в Тулу заходящего солнца, причем пересекая реку Упу, этот поезд показан так, как будто бы он проезжал 'под водой': "/.../ в поезде, шедшем из Москвы, везли задыхавшееся солнце на множестве полосатых диванов. Оно садилось. Мост с надписью "Упа" поплыл по сотне окошек /.../" /Пастернак 1982, с. 40/. Завершаются же эти "Письма" мотивом увозимого из Тулы восходящего солнца:

"Шел поезд на Москву, и в нем везли огромное пунцовое солнце на множестве сонных тел. Оно только что показалось из-за холма и подымалось" /там же, с. 47/.

Промежуточное звено -- локус "Тула" -- оказывается локусом ночного пути или ночной судьбы умирающего и воскресающего солнца. "Тула" в этом отношении -- реализация мифологемы 'мирового центра', локус 'конца и начала мира'. Несомненно, такой же статус 'центра мира' реализуется и Тифлисом /Грузией, Кавказом/ в строфах VI--VIII.

С данной точки зрения еще более глубокую мотивировку получает предваряющий этот 'центр' мотив "буйвола", который "Голым дьяволом плыл под арбой" /19--20/, предваренного в свою очередь меной мотива 'колеящего шоссе' на более архаичную "арбу" с промежуточным мотивом 'разбоя'-'разрыва пути'. Это -- движение вспять, вглубь истории, но и -- в глубь мира, через 'подземно-подводный' рубеж /нельзя исключить, что "плыл" семантически мотивировано предшествующей словоформой

"шоссе": французское *chaussée* значит не только 'проезжая часть улицы', 'мостовая', 'дорога, убитая щебнем', но и 'дамба' и 'длинный подводный камень'; ср. в связи с последним в стихе 19: "все тулово вытянув, буйвол /.../ плыл"/. В контексте появившегося в стихе 31 "Солнца" этот "буйвол" обнаруживает теперь свою мифологическую связь с 'быком' или 'волом' как ипостасью солнца. Более того: мотивика 'вечера' и потом в стихе 15 "вечеревшей" = 'становящейся вечером или ставшей вечером' "зари" данный "буйвол" - 'солнце' понимается как 'подземное, ночное /состояние/ солнце' /родственное, например, египетскому быку Апису/.

С перспективы изложенного Пастернаковского архисюжета в строфах VI--VIII реализуется как раз 'ночной локус солнца', который являет собой одновременно и локус 'чистилища-судилища'. Связь с солнцем сохраняется в мотиве Прометей-похитителя небесного огня. В нем же реализуется и мотив 'судилища' /"томился и мерк Прометей"/ в подспудной отсылке к наказанию Прометей Зевсом за передачу тайны огня роду человеческому.

"Прометей", как уже говорилось, появляется тут не случайно. Для этого мотива есть основания в мотивике "орешника" и "грабов" -- одно и другое связано с громами, а граб в средиземноморской традиции -- с 'факелом', т.е. с 'огнем'. Но есть и другие еще предпосылки: мотив "телеграфа" и 'памяти'. Одно и другое -- 'передатчики'. Одно и другое связано с 'интеллектуальным началом', с 'мыслью'. Прометей же, как общеизвестно, определяется как "мыслящий прежде", "предвидящий", а само имя восходит к древнеиндийскому корню *me-dh-*, *men-dh* со значением 'размышлять, познавать'. В стихе 32 эта мотивика оформляется уже в виде 'письма' /"Солнце /.../ Переписывало"/ и "японской туши", т.е. 'прибора для письма' /заметим, что мотив 'письма' и само слово "переписывать" воспроизводят в другом плане выражения лексему "телеграф" = 'далеко /в даль/ писать'//. "Японская тушь" вызывает и ассоциацию с другой пись-

менной принадлежностью -- 'тростинкой для писания', с одной стороны, а с другой -- с визуальной графической /'тростинковой'/ стороной японской каллиграфии /'письма-изображения'/.

Правда, эта ассоциация уводит слишком далеко, но для нее есть основания в мифе о Прометее: похищенный огонь он доставляет людям в полom тростнике. И еще одно замечание. Прометей в античной системе божеств считается как создателем человека, так и создателем цивилизации. При этом человека создает Прометей повторно, после Зевсова сотворения людей и их уничтожения. Вот это повторное создание человека и цивилизации /человека культурного/ и имеется тут в виду под введением мотива Прометей и его сочетанием с 'переписыванием-воскрешением'. Локализация же Прометей между мотивами 'китайским' и 'японским', кроме уже указанного смысла 'центрального перерождающего солнечного локуса', имеет и смысл объединения двух цивилизаций -- западной /средиземноморской, европейской/ и восточной.

Первая дает 'огонь', вторая -- 'письменность', первая обеспечивает физический быт, защищает человека от стихийных бедствий, вторая обеспечивает бытие, 'вечность' в виде письменности, духовное перерождение. Так тут переосмысливается Пастернаком популярный миф о Прометее. Прометей Пастернак 'возвращает' потерянную в распространенных представлениях его связь с 'мыслью, предвидением' /а не только с 'огнем'/.

Пастернак тут не шифрует нечто при помощи известного мифа, а как раз 'обнаруживает' этот миф в самом мире и затем дешифрует этот миф до его 'пре-текста', до его исходной инстанции. Самое интересное и в данном стихотворении и в общей Пастернаковской системе не то, что с той или иной степенью глубины дешифруется некий миф или некая мифологема, а то, что всегда это не 'внешний миф', не миф, взятый из культурного фонда и налагаемый на данный мир, а миф, и з в л е к а е м ы й из вводимого в текст мира. Фигурально говоря, Пастернаковский Прометей -- не 'античный', он -- порождение или автотрансформация исходного локуса стихотворения, названного 'вечеро-орешником' и подразумеваемого

'Тифлис-Грузия-Кавказ'. Не случайно топоним "Тифлис" будет введен в текст лишь после мотива "Прометей" и 'перерождения-воскресения' всего данного мира. Этот мир постепенно трансформируется в состояние 'Тифлис'. Если так смотреть, то несколько иначе теперь будет выглядеть и композиция данного стихотворения. Как уже говорилось, оно не аддитивно. Каждая очередная вычленяемая часть не продолжает предыдущую, а является трансформацией предыдущей. Строфы IX--XII -- трансформация строф V--VIII, а строфы V--VIII -- трансформация строф I--IV. Это все время одно и то же, но на разном уровне /на разной глубине/ дешифровки и выявления своей сущности.

Повтор "японской туши" и 'письмен' имеется в стихе 35. Это -- "чернь на эфесе". Заметим особенность перехода: "японская тушь" --- сравнение с 'узором-письменами' --- "Тифлис". "Тифлис" оказывается в этой последовательности 'содержанием' /'семантикой' / "черни на эфесе", т.е. 'письмен', а двигаясь вспять текста -- 'переписанным-воскрешенным-духовным' состоянием мира. Это подтверждается деепричастием "Мельтеша" и глаголом "шевелился" с локализацией "В глубине", так как все это мотивы, производные от стихов 31--32: "Солнце" 'воскрешало' = "Переписывало мертвецов". "Тифлис", таким образом, -- повторно рожденный /воскресший/ мир. Такова и логика остальных глаголов строф X--XII: "возник", "откупаяся данью", "жизнь замерла", "вечер, как встарь, его вывел", "Он /.../, как древнее войско, пестрел". Это логика постепенного 'оживания' и постепенного формирования в строго организованное единство. Причем характер 'письмен-живописи' сохраняется, но данные 'письмена' все разборчивее, все 'живее'--'красочнее' и автоиконичны: неразборчивая "чернь на эфесе" --- "малиною кровель червивел" --- "как древнее войско пестрел", где 'пестреть' родственно 'быть испещренным знаками, письменами'. Локализация этих 'письмен' на эфесе" наводит на мысль античный жанр экфразы -- изображения предмета на нем же, а точнее 'изображение изобра-

жения' /ср. об экфразе в главе "Метафора" книги "Образ и понятие" в: Фрейденберг 1978, с. 195--197/.¹¹

Мир естественный, природный, завершил свой полный круг на строфе VIII. 'Переписывающее' "Солнце", будучи этим же миром, данный круг размыкает и преобразует в мир 'письмен', в мир чистой духовности, обеспечивающей ему вечность. Аналогичный круг совершило и само 'солнце'. Быв "вечеревшей зарей", оно очутилось сначала в ипостаси "буйвола" -- "под арбой", т.е. внизу. В стихе 31 оно возрождается /об этом говорит 'японский' мотив со смыслом 'страны восходящего солнца'/, но оно не тождественно себе прежнему: теперь оно обладает даром 'писать', оно уже 'пишущее' и прерывающее пассивный цикл 'смерти-репродукции'. С этого момента начинается 'история', активное бытие мира и активное противостояние 'смерти'. Такова задача мотивов "эфеса"-'сабли' /35/, нашествия "Тамерлана" /строфа XI/, "персов обстрела" и "войска" /строфа XII/. Особое место в этой парадигме занимают "горячие серные бани".

Тифлис, как известно, стоит на горячих источниках. Но это не достаточное условие в Пастернаковской системе для введения такого мотива в текст. В стихотворении "Как-то в сумерки Тифлиса..." из цикла "Художник" /Пастернак 1965, с. 382--383/ "Тифлис" Пастернак рифмует с "теплицей": "Как-то в сумерки Тифлиса Я зимой занес стопу. Пресловутую теплицу Лихорадило в гриппу", где "теплица" -- семантическая экспликация топонима "Тифлис", а точнее "Тбилиси": грузинское слово თბილისი/тбили/ значит 'теплый'. Это уже, так сказать, системная Пастернаковская текстопорождающая основа для трансформации "Тифлиса" в "горячие серные бани". Однако и она удовлетворительна только частично. Мена "теплицы" на "серные бани" мотивируется еще иначе. 'Баня' и ей родственные мотивы устойчиво сохраняются у Пастернака на протяжении всего его творчества. Так, например, стихотворение "На ранних поездах" завершается мотивом "мыла": "Мы выходили из метро. Потомство тискалось к перилам И обдавало на ходу Черемуховым свежим мы-

лом и пряниками на меду" /Пастернак 1965, с. 405/. В 19-ой главке второй части "Охранной грамоты" концерт на пьянице в Венеции тоже сопровождается мотивом 'бани', притом 'бани' в 'бальном зале' /Пастернак 1982, с. 253/: "Лица слушавших под открытым небом вспарило банной яркостью, как в закрытом великолепно освещенном помещении. Вдруг с потолка воображаемого бального зала стало капать". Эти примеры говорят сами за себя: мотив 'бани' у Пастернака соотносится с моментом и локусом 'перерождения', 'перехода в высшее духовное состояние', на иной онтологический статус бытия. То же самое наблюдается и в строфе XI: "жизнь замерла", но "Длился век", причем этот 'век' "Длился" -- "откупаясь данью", где за 'откупаться' помимо связи с 'купаться' и этим самым с 'баней' стоит мифологема мены сущностей /такова, в частности, мена сущности в буквальном виде в "Письмах из Тулы" в эпизоде обмена 'горсти двугривенных', т.е. материального начала, на "трешку", т.е. на начало духовное -- см. Пастернак 1982, с. 43, а разбор этого эпизода см. в: Фаруно 1987b/.

Не менее системно и определение "горячие серные". В рамках самого стихотворения оно включается в серию мотивов "ре-тивно", "куролеся", "разбой", "буйвол", "дьявол", "змеи на яйцах" и не эксплицитно присутствующий тут 'огонь'. В рамках же системы Пастернака "серные" соотносят "Тифлис" с 'недрами земли', с той наиболее глубокой инстанцией, где вообще у Пастернака начинается всякое бытие и откуда порождается все сущее. Такова, например, "клетка рудника" в "Волнах" в их центральном стихотворении "Вот чем лесные дебри брали..." /Пастернак, 1965, с. 347--348/: "На дне той клетки едим натром Травился Терек, и руда Орет пред всем амфитеатром От боли, страха и стыда. Он шел породой, бьющей настезь Из преисподней на простор", где "он" -- рождающийся 'новый небосвод' с переходом в 'Грузию-рай' /ср. там же в очередном тексте "Воли": "Уж

замка тень росла из крика Обретших слово, /.../. Мы были в Грузии. Помножим Нужду на нежность, ад на рай, Теплицу льдам возьмем подножьем, И мы получим этот край"/. Вот эти "горячие серные бани"="Тифлис"="недра мира"="источник всего сущего" и "воевал Тамерлан", "когда жизнь замерла".

Стихотворение заканчивается выходом "Тифлиса" "На равнину под персов обстрел" и этим самым отсылает к падению Грузинского Царства в XIV веке. Необходимо, однако, помнить, что в Пастернаковской системе такой финал всего лишь очередное 'перерождающее' звено, предполагающее очередное, трансформированное в высшее качество, состояние возрожденного мира. Как правило, эта закономерность реализуется у Пастернака в цикловом образовании. В данном случае ожидаемое очередное состояние мира дано в следующем за "Вечерело. Повсюду ретиво.." стихотворении "Второго рождения", т.е, в стихотворении "Пока мы по Кавказу лазаем..." /Пастернак 1965, с. 370/. Оно начинается с мотива 'обезглавленных' "казненных замков", который эксплицирует имя завоевателя Тамерлана /стих 44/ в его тюркском звучании "Темир" /Тимур/: 'темир' значит 'железо'. Небезынтересно также, что в "Пока мы по Кавказу лазаем..." вводится мотив 'газа' -- "Кура ползет атаккой газовой". Этот мотив, кроме устойчивого мотива 'задыхания' как предтворческого состояния, увязывается также и с частой у Пастернака алхимической мотивикой. Если смотреть с этой точки зрения, то 'газ' может быть результатом столкновения 'с е р н ы х бань' с "Тамерланом"='темиром'='железом'. Свое решение получают в "Пока мы по Кавказу лазаем..." и мотивы стиха 47: "Он малиною кровель червивел" -- они трансформируются в мотив 'любимой', в мотив основ 'поэтического' и в наиболее фундаментальный Пастернаковский мотив 'мировой ткани' /это станет еще очевиднее, если учесть другую редакцию данного стихотворения -- см. Пастернак 1965, с. 606--608/.¹²

Стихи 33--34: "И тогда, вчетвером на отвесе, Как один, заглянули мы вниз" в первую очередь несут нарративный харак-

тер. Тем не менее они не выключены из общетекстовых трансформаций.

Первое упоминание субъекта в стихах 2 и 4 /"Мы вышли на скат. /.../ мы взглянули назад"/ ставит этот субъект только в позиции пассивно воспринимающего, хотя 'оглядка назад' и трансформирует прежний подъем в его семантическую экспликацию.

Связывающее нарративное "И тогда" вводит смысл не столько подключения или продолжения виденного, сколько смысл некоторого итога, результата. 'Итоговость' тут же и выражена трансформацией 'четырех' в 'один'. При этом она следует после мотива 'воскресающего' и 'воскрешающего' 'солнца' и после мотива 'письма'. Разъяснить эту 'итоговость' можно уже только обратясь к повсеместной у Пастернака числовой мотивике и к символике употребляемых Пастернаком чисел.

'Четыре' и в общем символизме и у Пастернака знаменует собой земной мир, земной уровень бытия и естественно-природную лимитированность как самой природы, так и жизни человека. 'Один' в свою очередь соотносится с мистическим 'Центром', с духовным единством, со светом и божественным началом. Исходя из этой, тут сильно упрощенной, символики, не сложно заметить, что объединение 'четырех' в 'одно' являет собой трансформацию 'естественного, земного, бренного' в 'духовное', 'разрозненного' в 'единство'. Если учесть, что 'оглядка назад' сопряжена с представлением о 'смерти' /об этом говорилось уже выше/, то данная трансформация 'четырех' в 'одно' являет собой 'воскресение из мертвых' -- такое же, какое совершается в предыдущих стихах 31--32.

Упоминаемые Пастернаком числа несут некий смысл не только сами по себе, но и в сложении. В данном случае поэтому имеются не только 'четыре' и 'один', но и 'пять' /т.е. '4+1'/. 'Пять' у Пастернака знаменует собой и 'одухотворенный природный мир' и 'человека', но 'человека' уже не 'биологического', а 'человека духовного', интеллектуального. Это значит, что

трансформировавшийся в 'письмоспособный' мир порождает /или вычленяет из себя/ и 'мыслящее существо' - 'человека духовного'. Последнее станет тем очевиднее, если помнить, что появлению мотива 'письма' предшествовал мотив "Прометея" именно как 'мыслящего', и если учесть, что локализация "вчетвером на отвесе" сообщает этой 'четверке' характер 'горизонтального' удерживающегося на 'вертикальной оси'. Можно сделать и еще шаг дальше и сказать, что трансформация в 'один', т.е. в 'духовное, интеллектуальное начало', подразумевает тут также и трансформацию в 'память' /ср. промежуточный между "скастом" и "отвесом" мотив 'столба' - 'памяти' в стихе 18: "Каждый столб вспоминал про разбой"/. Тогда "отвесом", на котором удерживается весь этот мир, была бы именно 'память'.

В связи с числовой символикой естественно также учесть и тройственный характер "химеры". Существо античной мифологии, химера являет собой чудовищное единство льва, козы и змеи: у нее голова льва, из пасти которого извергается пламя, туловище козы и хвост змеи. Обычно она рассматривается как крайнее воплощение зла. Но Пастернак не репродуцирует миф в его неприкосновенном /а точнее: популярном/ виде, а дешифрует его. Для Пастернака в данном случае существенно, что химера реализует в себе 'троичность'. 'Тройка' же в Пастернаковской системе соотносится с духовным единством, духовным синтезом и с исходной креативной инстанцией обоих миров. Этим, конечно, не снимается ни с 'тройки', ни с "химеры" ее, так сказать, ни 'запредельный' характер, ни некая 'зловещность'. Дело в том, что Пастернаковская 'троица' включает в себя как 'губительное', так и 'спасительное' начала. С тем, что 'губительное' чаще всего получает характер 'спасительной' или 'искупительной' жертвы. Выбор "химеры" для определения "Тифлиса" этим как раз и мотивируется. Семантика 'спасительной жертвы', тающаяся во 'львино-козлином' начале "химеры", эксплицируется в стихах 41 и 45--46: "там, откупаясь данью, Длился век", "вечер, как

встарь, его вывел На равнину под персов обстрел" и в мотиве 'серных бань'. Семантика же 'змеиною начала' "химеры" дана в строфе X под видом особой мудрости: "Он так полно осмеивал сферу Глазомера и все естество", где осмеянию подлежит поверхностная 'видимость', 'измеримость', 'материальность'; и под видом 'нерукотворного бытия': "град не от мира сего", с отсылкой к мифологеме 'града небесного' как идеальной модели жизнеустройства.

Возвращаясь к вопросу субъекта, который как интеллектуальное начало порождается данным миром в строфах VIII--IX, а прежде в этом мире 'отсутствовал' /"мы взглянули назад", но повторно обозреваемый мир дается уже без 'нас' -- он только такой же 'как некогда', "как прежде, при нас"/, соблазнительно было бы 'опознать' его неявное наличие в мотивике повторно обозреваемого подъема. Alter ego Пастернаковского "я" там отчетливо -- это стих 10: "Колченого хромал телеграф" /см. примечание 7/. Эквиваленты остальных спутников могут быть опознаны лишь в случае биографических данных о совместных с грузинскими друзьями-поэтами прогулках в горы, в случае дешифровки семантики их имен и интертекстуальных связей с поэтическими текстами грузинских авторов. Несомненно зато другое: тут Пастернаковский субъект носит характер 'поэта' и порождается этот 'поэт' в результате автотрансформаций данного мира /как порождается он 'Грузией-Кавказом' в "Путевых записках" в виде Паоло Яшвили и Тициана Табидзе -- см. Пастернак 1965, с. 389--390, с. 393--394/.

Примечания

1. Первоначально это стихотворение входило в трехтекстовое образование "Тифлис" вместе со стихотворениями "Пока мы по Кавказу лазаем..." и "Весенний день тридцатого апреля ..."/Пастернак 1965, с. 370, 376--377, 606--608; ср. там же на с. 679 комментарий/, стихи 13--18 имели следующий вид:

На виду у пытливых орехов,
Хоронившихся в свежей красе,
Под прорехами леса проехав,
Колесило петлисто шоссе.
Каждый столб что-то издали чуял,
Каждый срыв вспоминал про разбой.,

а строфа II вообще отсутствовала. Разночтения, как видно, весьма существенные. Поскольку они в предлагаемом разборе не учитываются, тут уместно отметить две вещи.

Имея строго законченный вид и обладая замкнутой внутренней структурой, Пастернаковские стихотворения в большинстве случаев не самостоятельны, а 'части' более крупного текстового единства /чаще всего -- трехтекстового/. Естественно, это не значит, что они предполагают некое аддитивное 'сюжетное' продолжение или наличие неких 'сюжетных' предварительных звеньев. Отношение 'части' и 'целого' у Пастернака иное: 'часть' являет собой семантический повтор 'целого', поэтому она сама всегда, как правило, по крайней мере 'трехчастна'. Это хорошо видно в сопоставлении первоначального варианта и текста, тут разбираемого: строфы II--IV перестраиваются именно в 'трехчастную' конструкцию. Более того: вычленяемая 'трехчастная часть' тоже не присоединяется к предыдущей 'трехчастной части', а повторяет ее и занимает по отношению к ней роль плана содержания /семантической экспликации/. По этой причине Пастернаковские 'тройки' одновременно и самостоятельны и несамостоятельны, а

'отдельные стихотворения' могут читаться как отдельные стихотворения, но только с определенным уровнем семантической глубины. Подробнее этот аспект Пастернаковской поэтики я разбираю отдельно в: Фарупо 1987а.

С этой точки зрения явственнее проступает и механизм Пастернаковских разночтений: они семантически. Сменяемый и сменяющий варианты должны рассматриваться не по отношению друг к другу, а по отношению к предшествующему в тексте мотиву /или к предшествующей словоформе/, которого семантической экспликацией /или: трансформацией/ они должны быть в данном тексте. Так, стихи "Каждый столб что-то издали чуял" и "Каждый столб вспоминал про разбой" выдадут свою семантическую разницу, существующую для Пастернака и данного текста, только тогда, если их читать как трансформацию стиха "Колченого хромал телеграф". Тогда "Каждый столб вспоминал про разбой" окажется семантически глубже и структурно мотивированнее варианта "Каждый столб что-то издали чуял". Вскрытая в 'колченогости' 'память о разбое' ведет к мифологеме 'богоборчества' /библейского мотива борьбы Иакова с Богом -- см.: Бытие 32: 24--32/, с одной стороны, а с другой -- к очередным мотивам стихотворения, особенно в стихах 19--34 /по поводу же мотива 'телеграфа' см. примечание 7/.

2. Мотив 'леса' и 'леса-дыры' присутствовал в первоначальном варианте в стихе "Под прорехами леса проехав" /см. примечание 1/. Мена 'прорех леса' на 'прорешливість орехов' выявляет тут семантическую экспликацию мотива "Грабов". Во-первых, граб относится к той же породе лещиновых, что и орехи или орешник. Во-вторых, граб называется на Кавказе драбинником, что явственно его связывает с мотивом 'телеграфа' и с мотивом 'Иакова' /см. примечание 1/, на этот раз -- с 'лестницей Иакова' /Бытие 28: 12--16/. В рамках

же общей Пастернаковской системы мотив 'орешника' связывается с мотивом 'вечера', мотивом 'преодоления времени' и с мотивом перехода во 'вневременное' /родственного перехода -- 'перерождению' "сквозь ушко иглы" -- ср. в "Волнах" в "Вот чем лесные дебри брали..." в: Пастернак 1965, с. 348: "Он дальше шел. Он шел отселе, Как всякий шел. Он шел из мглы Удушливых ушей ущелья -- Верблюдом сквозь ушко иглы. /.../ Он шел породой, бьющей настужь Из преисподней на простор"/. Ср. другие контексты, где встречается мотив 'орешника':

"Возвращение" /Пастернак 1965, 144/:

Возможно ль? Те вот ивы --
Их гонит с рельс шлагбаумами --
/.../
Перенесутся за ночь,
/.../?
Увидят тень орешника
На каменном фундаменте?
Узнают день, сгоревший
С восхода на свиданьи?

"Орешник" из цикла "Нескучный сад" /Пастернак, 1965, с. 181--182/:

Орешник тебя отрешает от дня,
И мшистые солнца ложатся с опушки
То решкой на плотное тленье пня,
То мутно-зеленым орлом на лягушку.
Кусты обгоняют тебя, и пока
С родимой чащей сроднишься с отвычки, --
Она уж безбрежна: ряды кругляка,
И роца редее, и птичка -- как гичка,
И песня -- как пена, и -- наперерез,
Лазурь забирая, нырком, душегубкой
И -- мимо... И долго безмолвствует лес,
Следя с облаков за пронесшейся шляпкой.
/.../

"Белые стихи" /Пастернак 1965, с. 235/:

Мой друг, мой дождь, нам некуда спешить.
У нас есть время. У меня в карманах --
Орехи. Есть за чем с тобой в степи
Полночи скоротать. Ты видел? Понял?

Ты понял? Да? Не правда ль, это -- то?
Та бесконечность? То обетованье?
И стоило расти, страдать и ждать.
И не было ошибкою родиться?

Эти примеры, думается, с интересующей нас точки зрения уже в комментарии не нуждаются. Вопрос же об общекультурной основе такой семантики 'орехов' остается открытым и требует специальных и прежде всего этнографических разысканий.

3. Этот механизм родственен античному механизму удвоения мира на 'мир' и тавтологичный ему 'образ' удвоения, из которого постепенно формируются сравнения или метафоры. См.: главу "Метафора" книги "Образ и понятие" в: Фрейденоберг 1978, особенно с. 182--185, 197, 198, 203. Он же лежит и в основе так называемой поэтической функции, т.е. является основным условием автореферентности /подробнее об этом см. в: Farуно 1987/.

В данном отношении Пастернаковское стихотворение "Вечерело. Повсюду ретиво..." исключительно чистый пример 'порождения поэтического языка' как трансформации мира в свой собственный дублет и затем постепенных трансформаций этого дублета в самостоятельный 'миро-' или 'мифо-язык', в иную онтологическую реальность /которую в "Драматических отрывках" -- Пастернак 1965, с. 529 -- Сен-Жюст в своем монологе называет "миром, созданным вторично", а выход в которую у Пастернака именуется "вторым рождением"/. Тут, в частности, это явление легко прослеживается на системе употребления сравнений /о чем речь пойдет позже/.

4. Ср. следующее замечание Лотмана /1966, с. 7/ по поводу оппозиции "вещь" - "слово": "Слово функционирует в отчуждении от предметного мира, вещь всегда дана в непосредственном контакте. /.../

Все перечисленные выше свойства "вещи" проявляются,

однако, лишь в контакте культуры, а человеческая культура по своей природе строится на основе слова. Это приводит к неожиданным трансформациям, которым подвергается вещь в процессе социокультурного функционирования. Если слово -- "знак вещи", то сама эта вещь, включенная в знаковый мир культуры, делается знаком отсутствия знака, превращается в знак исключенности из знаковых отношений".

5. 'Смерть' в Пастернаковской системе не означает окончательной гибели и исчезновения или прекращения существования. Она может сопровождаться 'разрушением', 'хаосом' и т.д., но это всегда 'перестраивающее' или 'трансформирующее' звено в Пастернаковской цепи бытия: разрушается вариант и одновременно возрождается /вскрывается, дешифруется/ его инвариантная сущность. Это станет еще очевиднее, если обратить внимание, что такие локусы 'смерти' как 'ад', 'преисподняя', 'могила' и т.д. носят у Пастернака характер родственный алхимическим лабораториям /но с обратным направлением трансмутаций/. Особенно выразителен мотив волшебных и алхимических трансформаций, например, в "Охранной грамоте", но он явственен и в гораздо более ранних вещах Пастернака /детальнее об этом я говорю в моей "Поэтике Пастернака" -- Фагуло 1983/.
6. 'Оглядка' значит тут, конечно, гораздо больше. В первую очередь она -- 'прекращение подъема', требующее 'повторного подъема'. Традиционный аддитивный очередной подъем сменяется у Пастернака именно повтором уже проделанного, но на ином уровне его, так сказать, 'духовности' /см. примечание 1/. По этой причине связь данной 'оглядки' с мотивом 'смерти' тут сохраняется. Тем более, что переход на иной уровень /безразлично, семантический, диахронный или же онтологический/ требует 'перестройки-трансформации' и 'переходящего'. Ср. такой же 'прекращающий-трансформирующий' характер мотива "разбоя" /18/, "мертвецов" /32/, повторного 'заглядывания вниз' /34/ или 'замершей жизни' /42/. В

пределе Пастернаковский 'подъем' оборачивается 'спуском', движением не 'вперед-вверх', а движением 'вспять-вглубь' /что отчетливо видно и в данном стихотворении/. С этим смыслом 'оглядки' перекликается и смысл Пастернаковского 'вечера' /или 'ночи'/, который являет собой устойчивое 'перестраивающе-трансформирующее' звено в цепи Пастернаковских трансформаций /ср. еще процитированную в примечании 2 выдержку из стихотворения "Орешник" с его инициальным стихом "Орешник тебя отрешает от дня" и с мотивом 'лазури'-'душегубки'-'нырка'; это значит, что первая строфа стихотворения "Вечерело. Повсюду ретиво...", собственно, семантически сплошь тавтологична/.

И, наконец, отметим, что 'оглядка'-'повтор' -- основное условие Пастернаковской категории 'поэтического' или 'искусства' вообще /таковы, например, эксплицитно выраженные переходы в сферу искусства, сопровождающиеся 'отказом от себя прежнего' в "Апеллесовой черте" или в "Письмах из Тулы" -- см. эпизоды с лаконичной запиской, которую Гейне оставляет для Релинквинини, и переигрывание стариком "не своим, чужим шагом" и "чужим голосом" сценки из собственного же прошлого; Пастернак 1982, с. 21, 46--47/. Поэтому, в частности, переход на повтор как в сферу 'поэтического' выражен со второй строфы однородной стихотворной сегментацией, а весь мир получает характер реализованного мира поэтического. Заметим еще, что "Вечерело. Повсюду ретиво..." следует во "Втором рождении" после стихотворения "Опять Шпен не идет выгод..." /Пастернак 1965, с. 366тт 368/, т.е. после музыкального мотива и мотива разбившегося о тротуар рояля. Дело в том, что Пастернаковское 'поэтическое' в смысле 'словесное' начинается там, где кончается чисто звукогенная стихия.

Пастернаковский повтор тесно связан с общим законом художественной речи, который Смирнов /1985, с. 19--24 и и др./ формулирует как "повтор прекращенного повтора". С данной точки зрения Пастернак крайне интересен тем, что

этот закон у него не только исключительно закономерно и четко реализуется на уровне текстопорождения, но что он одновременно и тематизируется и превращается в основное содержание его произведений.

7. См. примечания 1 и 2. 'Хромота' Пастернака и автобиографична /см. Флейшман 1977, с. 197--198/. Поэтому в 'колченогом телеграфе' позволительно видеть если и не alter ego Пастернака, то по крайней мере двойника его лирического субъекта /точнее -- одного из коллективного субъекта "мы"/. С 'хромотой' и с 'повторным обучением ходьбе' связано у Пастернака 'перерождение-преображение' в высшую духовную ипостась /ср. некоторые наблюдения по этому мотиву в: Флейшман 1977 и в Флейшман 1981, с. 201, 249--250, 307--308; в частности, таков же и опирающийся на палку 'подагрический'-'прихрамывающий' старик и его повторное хождение "чужим шагом" в "Письмах из Тулы" -- см. примечание 6; ср. также мой разбор мифологического уровня "Писем" в: Гагуло 1987b/.)

Не менее существенен в Пастернаковской системе и мотив 'телеграфа' с такими его эквивалентами как 'телефон', 'мел', 'письмо', 'далекая слышимость' и т.п. /ср. в "Апеллесовой черте" -- Пастернак 1982, с. 37 -- соотнесенность "телефона" с 'благовествованием', с 'далекой вещаемостью': "Вы по ошибке, кажется, попали к телефону, подымаясь на колокольню. Чего вы благовестите? Ну, в чем дело?", при этом необходимо помнить, что это разговор с редактором газеты "Уоса", т.е. 'Голос'/. Короче говоря, 'телеграф' сопряжен у Пастернака с исходной 'рече-' и 'мирогенной' инстанцией. В "Балладе", например, 'телеграф' соединяет "Я" с не поименованным 'Богом' и с высшей 'творческой, художественной инстанцией' /там подразумевается под этой инстанцией Лев Толстой -- см. Пастернак 1965, с. 589--591, т.е. раннюю редакцию 1916 года, и 96--100, т.е. редакцию 1928 года/, а сам "Я" в одном случае занимает позицию 'со-

общаемого по телеграфу', а в другом самого 'телеграфа' как канала связи: "Он лег в мою жизнь. /.../ Он уши зарниц Крюками прибил к проводам телеграфа" -- там же, с. 98/.

8. Анафора членит речевой поток на эквивалентные сегменты также и в смысловом отношении, что, несомненно, в случае Пастернака мотивируется более глубоким принципом повтора /см. примечание 6/. Тем не менее небесполезно учитывать факт, что на определенном уровне Пастернаковского мировидения и формальный и семантический повтор осмысливается в музыкальных терминах /и, вероятно, как исходной мировой звукогенной инстанции; тем более, что звук у Пастернака часто получает характер креативной инстанции всего сущего/. Музыкальный характер Пастернаковской анафоры вообще и анафорических построений "Второго рождения" подробно исследуется в: Börling 1973, с. 148--158, там же -- с. 140--145 и др. -- обсуждается музыкальный характер, например, таких Пастернаковских заглавий, как "Тема с вариациями", "Баллада" или "Волны" и реализация этих музыкальных жанров /принципов их композиции/ в соответствующих текстах Пастернака.
9. Кстати, открывающие "Второе рождение" стихотворения "Волны" начинаются с текста-пролога "Здесь будет все: пережитое..." /Пастернак 1965, с. 343/, центральный мотив которого реализует общеизвестную мифологему 'небосвод-бык-пастух' и 'скот-вода':

Здесь будет все: пережитое,
И то, чем я еще живу,
Мои стремленья и устои,
И виденное наяву.

Передо мною волны моря.
Их много. Им немислим счет.
Их тьма. Они шумят в миноре.
Прибор, как вафли, их печет.

Весь берег, как скотом, ишмыган.
Их тьма, их выгнал небосвод,
Он их гуртом пустил на выгон
И лег за горкой на живот.

Гуртом, сворачиваясь в трубки,
Во весь разгон моей тоски
Ко мне бегут мои поступки,
Испытанного гребешки.

Их тьма, им нет числа и сметы,
Их смысл досель еще не полн,
Но все их сменой одето,
Как пенье моря пеной волн.

"Здесь будет /.../ пережитое, /.../, И виденное наяву" -- не парадокс, а изложение Пастернаковского творческого принципа как 'повтора',. "Тьма" -- некая первоначальная смесь 'воды и неба', 'скота и воды', требующая повторной организации и 'переосмысления' /"Их смысл досель еще не полн, Но все их сменой одето"/. Эти же 'волны-скот' есть одновременно "пережитое" и "виденное", т.е. "мои поступки". "Я" в итоге эквивалентен тут самой мировой креативной инстанции. Повторно же организующий инструмент -- "трубки" и "пена" /где "трубки" -- и 'свитки' и 'музыкальный инструмент', в том числе 'труба пастуха', а "пена" -- атрибут особого галлюциногенного и стихогенного состояния Пастернаковского субъекта-'поэта'/.

10. "Горячие серные бани" /43/, "откупаясь" с возможным созвучием с 'купаться' /41/ и "плыл" /20/ в контексте звукового состава имени "Тамерлан" /44/ позволяют воспринимать эти "бани" как 'термы', т.е. как лат. *thermae* -- 'теплые источники, купальни', от греч. *θερμός* -- 'теплый', что было бы, собственно, только синонимом этимона 'тбили' в имени "Тифлис" /36/. Тем временем мотив 'серы' свободно входит в предикатный состав "химеры" /39/ и 'дьявола'--"буйвола"

/19--20/. "Буйвол" же со своим 'бул' обрамлен мотивами: 'разбой' /18/ и 'набегов' /23/. Этим самым 'буйвол' оказывается эквивалентом прежде упомянутого "столба" /18: "Каждый столб вспоминал про разбой"/, где 'столб' не столько 'разбойник', сколько 'хранитель от разбоя и набегов' /ср. параллелизм стихов 17--18 и позициональную эквиваленцию "что-то чуял" и "вспоминал про разбой", где 'чуять' -- 'предвидеть опасность', а "разбой" -- 'реализация внешней опасности', позже вербализованная как "набеги" 'извне', 'чужих'/. Эта охранительная функция столба' ставит его в позицию 'Термина' или 'Термина' /греч. огов/, т.е. божества, охраняющего границы владений /поля, страны/ и являющегося 'духом предков' /подробнее о Термине и связанной с ним обрядностью см. в: Фюстель де Куланж. Гражданская община древнего мира. Перевод с французского А.М. Под редакцией проф. Д.Н. Кудрявского. Санкт-Петербург, 1906, с. 59--72 и ср. изложение и интерпретацию этих данных в: Флоренский. Термин. "Dissertationes Slavicae", XVIII. Szeged, 1986, с. 255--264/. Так вот именно этот статус 'столба' как 'Термина'-'духа'-хранителя' и 'духа предков' и эксплицируется затем в виде мотивов "буйвола", "усыпальниц", "Прометей" и 'воскрешаемых' "мертвецов"-"усопших представшие души" /29--32/. Примечательно при этом, что такое толкование 'столба' у Пастернака системно. В частности, оно очень однозначно выведено в гораздо более раннем /1918 года/ "Детстве Люверс" в виде "могильного памятникка", обозначающего границу между "Европой" и "Азией" и выход в иное измерение, во 'второе рождение'. Небезынтересно еще отметить, что этот архаический смысл и статус мотива столба и эквивалентных ему 'пограничных знаков' систематически актуализуется у всех авторов авангардной формации /ср. хотя бы "Ханский полон" Цветаевой/.

11. Трансформация "орешника" в "грабы" мотивируется, как уже говорилось, их ботанической родственностью, с одной стороны, с другой же -- их связью в мифонародной культуре с 'деревья-

ми Грозовника'. Мотив 'разбоя' /18/ оправдывается, вероятно, созвучием слова 'граб' с 'грабить, грабей' /что потом даст еще один вариант в виде "усыпальниц", т.е. подспудного 'гробниц' или 'гроба'/. Но последовательность "хромал телеграф" -- "Грабов головы" -- "Каждый столб вспоминал" /10, 12, 18/ и затем выход к 'письменам' связывает эти 'грабы' /и инициальный "орешник"/ с 'памятью-письмом'. Так вот, это двойное вхождение "грабов" в парадигму 'разбоя/хранения от разбоев' и 'писания' имеет свою базу в истории имени 'граб':

Название 'граба', как и 'бука', увязывается этимологически с глагольными формами в значении 'царапать', 'наносить метки', позднее 'писать', что указывает на специфическое использование 'граба' в древности для нанесения на дерево определенных графических символов. Само название 'граба'

* /s/k'rob^h о- возникло, очевидно, как производное от глагола * /s/k'reb^h - в значении 'царапать', 'скрести', 'чертить': ср. греч. *γραβω* 'царапаю', 'пишу' /из *k'rb^h - /, *γράφω* буква', /.../

/Т.В. Гамкрелидзе, Вяч.Вс. Иванов. Индоевропейский язык и индоевропейцы. Реконструкция и историко-типологический анализ праязыка и протокультуры, т.

II. Тбилиси, 1984, с. 624/.

Уместно также учитывать и лат. название граба -- *carpinus*, которое у Пастернака может связываться с *carpentum* -- 'двухколесная повозка, двуколка' /что подводило бы к мотиву "арбы"/ и с *сагро* -- 'разрезать, дробить, разщеплять', 'похищать', 'пускаться в дорогу', 'взбираться в гору', 'обходить, проплывать /по морю/', 'протекать /о жизни/', откуда мотивы 'карабания', "шоссе"- 'дороги' или 'времени-истории'.

В эту парадигму 'письма' входит и финальное "пестрал" /48/ -- рус. "пестрый" родственно "писать" и восходит к др.-инд. *pinkte* -- 'пишет красками' и *p^h i-k^h - 'смола'

и ^пр ^н еі-к ^н -- 'красить', 'писать красками' /см. ук. соч. Гамкрелидзе. Иванов. 1984: 632/. У Пастернака, естественно, обращает на себя внимание трансформация и выявление отправной семы 'граф/граб' во все более отчетливые 'письма-на' /31--34/ и затем их 'исчезновение' и превращение в 'визуальную' 'пестроту', близкую 'живописи', с одной стороны, а с другой, -- нарастание 'красочности' /"малиною /.../ червивел" читаемое как 'красной /малиною/ краснел'/ с промежуточной 'японской тушью' и 'чернью'. Если 'японская тушь' -- 'водяная черная краска', то это и 'филигрань' и одновременно библейский 'водяной знак' эпифанирующего Бога /что тут же -- в стихе 40 -- дано мотивом "град не от мира сего"/. Рифма же "обстрел -- пестрел" активизирует в "пестрел" связь с того же инд.-евр. корня лат. словом *pingo, pinxi, pictum* -- 'пишу красками', 'вышиваю одеяние иглой', т.е. связь с 'иглой', тут -- 'стрелой' /'игла' у Пастернака знаменует собой катахрестическую точку 'жизни/смерти', но и 'памяти/забвения' -- ср. финальную позицию "иголки" в "Разлуке" из "Стихотворений Юрия Живаго" и затем в очередных стихотворениях цикла выход в 'запредельное', в 'сущностную историю мира', т.е. к европейским событиям искупления и воскресения/.

12. "Червивел" в стихе 47 читается как 'краснел'. Но тем не менее сохраняет свою связь и с мотивом 'червь'. В контексте "серных бань" это 'червь' прочитывается как др.-рус. "чървь" -- 'ад' /см.: Фасмер 1987, т. IV: 336/ и как библейская 'геенна огненная' /Исаия 66: 24; Марк 9: 44--48/, что означает гибель для "Тамерлана".

В контексте же "кровель", этимологически связанных с 'крыть, скрывать, хранить в секрете, в тайне', и стиха "Длился век, когда жизнь замерла" связь с 'червь' выдает системное Пастернаковское катахрестическое состояние, предполагающее 'возрождение-воскресение', начало новой формы жизни, метаморфозу /как в "Бабочке-буре"/.

Литература

1. J.E. Cirlot. A Dictionary of Symbols. Second Edition. Translated from the Spanish by Jack Sage. Foreword by Herbert Read. Philosophical Library. New York, 1981.
2. В. Даль. Толковый словарь живого великорусского языка. Том I. М., 1978; том II. М., 1979; том III. М., 1980а; том IV, М., 1980.
В. Даль. Пословицы русского народа. Сборник В. Даля. В двух томах. Том первый. М., 1984а; том второй. М., 1984б.
3. J.R. Döring. Die Lyrik Pasternaks in den Jahren 1928--1934. Verlag Otto Sagner. München, 1973.
4. J. Faryno. Wybrane zagadnienia poetyki Borysa Pasternaka. "Slavia Orientalis", nr. 3. 1970.
5. J. Faryno. К проблеме кода лирики Пастернака. "Russian Literature", VI-1, Amsterdam, 1978.
6. J. Faryno. Роль текста в литературном произведении, "Studia Rossica", XI. Budapest, 1987а.
7. J. Faryno. Археопоэтика "Писем из Тулы" Пастернака. /В:/ Mythos in der Slavischen Moderne. Hrsgeb.: Wolf Schmid. "Wiener Slawistischer Almanach", Sonderband, 20, Wien, 1987b.
8. J. Faryno. Дешифровка. Desifrovka. /В:/ Pojmovnik ruske avangarde. Sesti svezak. Uredili: Aleksandar Flaker i Dubrovka Ugresic. Zagreb. /Русскоязычный вариант выходит параллельно в: "Russian Literature", Amsterdam, 1987b/.
9. J. Faryno. Поэтика Пастернака. /"Путевые записки". "Охранная грамота"/. "Wiener Slawistischer Almanach", Sonderband, Wien, 1987a.
10. М. Фасмер. Этимологический словарь русского языка. Том. I. М., 1986.
11. Л. Флейшман. Автобиографическое и "Август" Пастернака. "Slavica Hierosolymitana", vol. I. Jerusalem, 1977.
12. Л. Флейшман. Борис Пастернак в двадцатые годы. München, 1981.
13. О.М. Фрейденберг. Происхождение эпического сравнения /На материале "Илиады"/. /В:/ Труды юбилейной научной сессии ЛГУ. Секция филологических наук. Л., 1946.
14. О.М. Фрейденберг. Миф и литература древности. М., 1978.

15. Ю.М. Лотман. Натюрморт в перспективе семиотики. /В: Материалы научной конференции 1984 /выпуск XVII/: Вещь в искусстве. М., 1986.
16. В.М. Мокиенко. Образы русской речи. Историко-этимологические и этнолингвистические очерки фразеологии. Л., 1986.
17. В. Пастернак. Стихотворения и поэмы. М.-Л., 1965.
18. В. Пастернак. Воздушные пути. Проза разных лет. М., 1982.
19. И.П. Смирнов. Порождение интертекста. /Элементы интертекстуального анализа с приметами из творчества Б.Л. Пастернака/. "Wiener Slawistischer Almanach", Sonderband 17. Wien, 1985.

ГРЕЧЕСКАЯ ГУБКА НА ЗЕЛЕННОЙ СКАМЕЙКЕ
В "ВЕСНЕ" ПАСТЕРНАКА

Е. Фарино

I

По наблюдению Смирнова /1985: 152--154, примечание 76/, мотив "губки" вводит в контекст триптиха "Весна" из "Поверх барьеров" /Пастернак 1965: 88--90/ учение Заратустры "О любви к ближнему" /Ницше 1981: 49/:

Я учу вас о друге и переполненном сердце его. Но надо уметь быть губкою, если хочешь быть любимым переполненными сердцами.

Мотивы же "зеленой садовой скамейки" и "клеяких почек" включают в контекст "Весны" встречи Мышкина с Аглаей и Настасьей Филипповной в Павловском парке /Достоевский 1973; 8: 285--286, 299, 351--364, 381--382/ и первую встречу Алеши и Ивана /Достоевский 1976, 14: 209--210/. Комментируя отсылки к "Идиоту" и "Братьям Карамазовым", Смирнов говорит /1985: 153/:

"Объединяя реалии, взятые из двух произведений Достоевского, Пастернак вкладывает в эти предметы один и тот же виталистический смысл и тем самым намекает на инвариантную для прозы Достоевского тему невычислимой, непредсказуемой и не подлежащей досрочному обрыву "живой жизни".

Действительно, Аглая пылко убеждает Мышкина, что Настасья Филипповна его "одного она любит!" и что "Она убьет себя на другой день, только что мы обвенчаемся" /Достоевский 1973, 8: 363/, а Иван собирается "в Европу съездить, /.../ и ведь я знаю, что поеду лишь на кладбище, вот что! Дорогие там лежат покойники"- и

определяет срок своей жизни: "встретимся до тридцати-то лет, когда я от кубка начну отрываться. Отец вот не хочет отрываться от своего кубка до семидесяти лет, до восьмидесяти даже мечтает, /.../. Но до семидесяти подло, лучше до тридцати" /Достоевский 1976, 14: 210--211/.

Вводя диалог между Достоевским и Ницше, Пастернак подразумевает, несомненно, учение Заратустры "О свободной смерти" /Ницше 1981: 58/:

"Многие умирают слишком поздно, а некоторые слишком рано. Еще странно звучит учение: "умри во-время!"

Умри во-время; так учит Заратустра.

Конечно, кто никогда не жил во-время, как мог он умереть во-время? Ему бы лучше никогда не родиться! -- Так совету я лишним людям".

Однако, Пастернак -- не сторонник этого постулата, хотя смерть и не исключается из его системы. Так, во втором стихотворении предлагается иной 'выход' -- не 'смерть', а 'перерождение-воскресение':

"Весна! Не отлучайтесь
К реке на прорубь. В городе
Обломки льда, как чайки,
Плывут, крича с три короба"..

где "лед" локализован не на "реке", а в "городе", "короба" означают собой 'гробы', но "чайки", будучи устойчивым Пастернаковским мотивом, соотносящимся с 'душой', "кричат", что соответствует возрождению 'души' и носит трансформирующий творческий характер, а число "три" снимает с "коробов"- 'гробов' их материальный аспект и переводит в ранг 'духовной цельности' /ср. позже, в строфе 4, трансформацию "чаек" в "пену буревестников" -- "кружки синевы со льдом" со значением бессмертного божественного духовного напитка, в том числе и поэтического, откуда и мотив: "дом Кругом затоплен песнью", т.е. мотив экстатического состояния/.

Второе стихотворение "Весны" относится к первому как план содержания к плану выражений: то, что происходит во втором, а затем и в третьем, занимает позицию содержания, выжимаемого из 'поэзии-губки-влаги', и реализуется в виде наркотизирующего напитка /"Вам дурно станет"/ и поэтического транса /затопляемый "песнью" "дом" -- Пастернаковский "дом"- 'локус поэта'; одновременно тут сдвигается и смысл слова "топить": 'заливать' и 'жечь' -- ср. последовательность мотивов "огарки", "затеplen" ---- "затоплен" ---- "февраль горит, как хлопок, Захлебнувшийся в спирту. Белым пламенем"/. С одной стороны, это значит, что во втором стихотворении выводится прежде подспудная эквиваленция "губка" -- 'Заратуштра' или "губка" -- 'хаома' /авест., от hav -- 'выжимать'/, поскольку, согласно иранской мифологии, Заратуштра -- сын Пурушаспы, выжавшего священный сок хаомы, а хаома -- растение, из которого выжимается галлюциногенный сок, сам этот сок и персонифицирующее его божество, при этом само название хаома толкуется как 'преодолевающий смерть', а его действие проявляется в перевернутом восприятии мира /ср. соответствующую 'опрокинутость' "Москвы" в строфе 3 третьего стихотворения; см. статьи: ЗАРАТУШТРА и ХАОМА в: Мифы 1980: 460--461 и Мифы 1982: 578--579/. С другой же стороны это значит, что мотивика стихотворения 2 семантически выводима из мотивики стихотворения 1. Не сложно, например, увидеть, что "пена буревестников" выведена из "пышные брызги и фижмы" ---- "греческая губка" ---- "буйвол", а этим самым весьма прозрачно и с целью явственно полемической вводит в смысловой ареал "Весны" сначала рассуждения Заратуштры "О поэтах", а потом "О старых и новых скрижалях", т.е. о глубинной мировой динамике и об основах мира:

"Все поэты верят, что если кто-нибудь, лежа в траве или в уединенной роще, наострит уши, узнает кое-что о вещах, находящихся между небом и землею.

И когда находит на поэтов нежное настроение, они всегда думают, что сама природа влюблена в них;

/.../

Ах, как я устал от всего недостижимого, что непременно хочет быть событием! Ах, как устал я от поэтов!

/.../

Дуновением и бегом признаков кажутся мне звуки их арф; что знали они до сих пор о зное душевном, рождающем звуки! --

/.../

Ах, я закидывал сеть в их моря, желая наловить хороших рыб, но постоянно вытаскивал я голову какого-нибудь старого бога.

Так давало море камень голодающему. И им самим кажется, что происходят они из моря.

Несомненно, попадают перлы у них: тем более похожи сами они на твердых раковин. И часто вместо души находил я у них соленую тину.

У моря научились они тщеславию: не есть ли море павлин из павлинов?

Даже перед самым безобразным из всех буйволов распускает оно хвост, и никогда не устает оно играть своим веером из кружев, шелку и серебра.

Угрюмо смотрит буйвол, в своей душе близкий к песку, еще более близкий к тине, но приближающийся более всего к болоту.

Что ему красота, и море, и убранство павлина! Такое сравнение прилагаю я к поэтам.

Поистине, самый дух их -- павлин из павлинов и море тщеславия! Зрителей требует дух поэта: хотя бы были то буйволы! --

Но я устал от этого духа: и я предвижу время, когда он устанет от самого себя.

Я видел уже поэтов изменившимися и направившими взоры против самих себя.

Я видел приближение кающихся духов: они выросли из них. --

Так говорил Заратустра". /Ницше 1981: 110--112/.

"Уединенной роще" отвечает у Пастернака "парк" /лат. *parcus* - 'отгороженный лес, отгороженная роща', что тут же трансформировано в "петлю", "аркан", "сети", "брыжки и фикмы" и потом в "город"/; положению "между небом и землею" -- "позвиз"- "губка" "меж зеленью" и с задачей "Вбейрай облака и овраги"; "арфе" и "зрителям" -- "гладиатор органа"; "призракам" -- "прозрачны крыши", "Как камыш, кирпич"; "кружевам" "моря"- "павлина" -- "брыжки и фикмы", затем "пена буревестников" и "Ледяной лимон обеден Сквозь соломинку луча" с подспудной отсылкой к христианской символике павлина; "буйволу"- "болоту" -- трансформация 'мира'- "буйвола" в водную стихию и в "грязь"- "болото", что имеет свои основания также и в индоиранской и славянской мифологиях, но, вопреки Ницше, этот "буйвол", хотя отчасти и "старый бог", -- оказывается 'звуко-свето-миром' /ср. эквиваленцию "стадо" коров -- "музыка" в "Охранной грамоте" -- Пастернак 1982: 242; детальный разбор этого мотива см в: Рагуно 1988а/.

А вот подмеченная Пастернаком и иначе им истолкованная трансформация мотива "буйвола" в мотив "быка" и в принцип бытия у самого Ницше /1981: 175--176, гл. "О старых и новых скрижалях", 8/:

"Когда бревна в воде, когда мосты и перила перекинута над рекою: поистине, не поверят, если кто скажет тогда: "Все плывет".

Даже глупые будут противоречить ему. "Как? скажут глупые, все плывет? Ведь балки и перила перекинута над рекой!"

"Над рекою все крепко, все это к р е п к о !" --

А когда приходит суровая зима, укротительница рек: тогда и насмешники начинают сомневаться; и, поистине, не одни только глупые говорят тогда: "Не все ли -- с п о к о й н о ?"

"В основе все спокойно" -- это истинное учение зимы, удобное для бесплодного времени, хорошее утешение для засыпающих на зиму и сидящих за печкою.

"В основе все спокойно": -- н о п р о т и в этого говорит ветер в оттепели!

Ветер и оттепель -- это бык, но не пашущий, а бешеный бык, разрушитель, гневными рогами ломающий лед! Лед же -- ломает перила!

О, мои братья, не все ли плывет теперь?
Не все ли перила и мосты попадали в воду? Кто же станет
держаться еще за "добро" и "зло"?

"Горе нам! Благо нам! Теплый ветер подул!" -- Так
проповедуйте, мои братья, по всем улицам!

"Река", "мосты", "затопленные улицы" и "дом", 'рыбная лодка', "грех" и "слезы", 'опрокинувшаяся в воду' "Москва" или 'колыха-тигис' "кнолич" так или иначе соотносимы с мотивикой процитированной притчи Заратустры и с его идеей неустойчивости и неразличимости "добра" и "зла". Ницшеанский же "Теплый ветер" -- "бык" -- "разрушитель" /ставший популярной мифологемой футуристов -- ср. этот мотив у Маяковского или у Хлебникова и его переистолкование у Пастернака; см.: Флейшман 1981: 270 и след.; Гагу-по 1987а/ опознается в стихотворении 2 под "буревестником", но в стихотворении 3 он уже "в яблоках рысак", который позже сохраняет только признак горящего "белым пламенем" "спирта" и затем 'невесомого голого воздуха', т.е. чистой духовности /Пастернаковский "спирт", как правило, -- исходное spiritus -- 'веяние, дуновение', 'благоухание', 'дыхание', 'жизненная сила, жизнь', 'душа, дух', 'личность, лицо', 'мужество, энергия', что значит, что открывающие "Весну" "возмужалость", "гладиатор органа", "петля" и "аркан" со смыслом 'задыхания' трансформировались в обретенное 'высшее дыхание', в 'духовность'; таким же образом "Затопленные" и 'сливающие' "нечистоты" "улицы" обретают "лица и 'личности', становятся одухотворенным личностным единством -- ср., кстати, постоянное атрибутирование "улиц" 'лицом' в "Охранной грамоте" и некоторые замечания по этому поводу в: Флейшман 1981: 201--203, 276--277 и др.; см. еще о мифологеме 'улицы' у авангардистов в: Flaker 1987/. Более того, 'Опрокинутая' "Москва" -- не знак 'текучести мира сего', а знак именно

его неизблемых основ. Пастернаковское 'отражение' -- 'повтор', означающий переход в бытие высшего ранга. В данном случае это отмечено сравнением с "Китежем", мотивированным двояко. С одной стороны "Китеж" -- не только одухотворенный повтор бытовой "Москвы", но и семантическая экспликация "фим" "поэзии"- "губки": рус. "фимы" восходят к нем. Walfischbein, т.е. 'китовая кость', 'китовый ус', а фактически -- фибры в нёбе кита. А это подспудно соотносит "поэзию"- "губку" с библейским китом и с христианской идеей временной смерти и перерождения-воскресения. Выбор Китежа, таким образом, продиктован не только созвучием с 'кит', но и оппозицией к "блаженным островам" Заратустры /Ницше 1981: 71 и след./: "Китеж" -- 'мир блаженный', но христианского характера. Ср. толкование этого топонима в: Фасмер 1986б II: 241;

"Китеж, Кидиш -- название легендарного города, якобы затонувшего в озере Светлый Яр /.../. Согласно преданию, лишь тот, кто верует, может увидеть его в воде и услышать звон его колоколов /.../. Этимология затруднительна. Ср. фин. kiides "глубокий грот", родственное ханты kilew "место для отдыха, выкопанное в снегу".

Попутно отметим, что "Светлый Яр" наличествует в "Весне" в парадигме 'лепящееся-клеякое' --- "овраги" --- "по канавам" --- "лимон" --- "В светло-голубой воде" --- "болото" --- "Белым пламенем".

Так "поэзия"- "губка"- 'кит'- "Китеж" через трансформирующее 'все плывет' оборачивается хотя и нематериальной и незримой /"зоркость чердаков"/ 'твердой' мироосновой как сплошной одухотворенностью и сплошным пребожествлением.

Мотив "глупых" в процитированном пассаже из Ницше переосмысливается в Пастернаковской "Весне" через Достоевского, а точнее -- через его 'идиота'. Связь с Ницше сохраняется тут в виде серии вопросов "Разве только грязь видна вам, А не скачет-таль в

в глазах?" и повелительного "Оглянись и ты увидишь" /где переход на "ты" -- отсылка к 'личностному' "ты" у Достоевского/. Связь с Достоевским отчетлива в последовательности "От пены буревестников Вам дурно станет" --- 'оглядка' как символическая 'смерть' и выход в инобытие --- "Толпы лиц". Вся эта парадигма может читаться как отсылка к Мышкину -- эпилептику и идиоту /греч. idiotēs -- 'частное лицо, мирянин', лат. idiota -- 'необразованный, несведущий, профан'/. Кроме того, мотив 'обморочного состояния' /'падучей' / как экстатического бытия, откровения -- устойчивый мотив Пастернаковской системы.

Наличие "органа" и "Зеленой садовой скамейки" позволяет более точно отыскать точку пересечения собственно Пастернаковского 'обморока' и обморочно-визионерских состояний Мышкина. Текстуально это эпизод "на скамье, под деревом, в Летнем саду", где припадочное состояние определяется Мышкиным как "красота и молитва", "высший синтез жизни", момент, когда "как-то становится понятно необычайное слово о том, что времени больше не будет", т.е. 'воскресенье', противостоящее состоянию, вызываемому гашишом, опиумом или вином /Достоевский 1973, 8: 188--189; в этом случае позволительно видеть, по крайней мере, в "Весне" оппозицию к хаосу Заратустры и этим самым к экстазу Заратустры у Ницше/, и эпизод в Павловске, когда Мышкин "дошел до площадки перед вокзалом и увидел ряд пустых скамеек и пюпитров для оркестра" /ср. мотив "органа" в "Весне"/, а затем "поворотил назад" и "дошел до зеленой скамейки, назначенной ему для свидания", где до прихода Аглаи ему вспоминается-видится Швейцария и, в частности, "маленькая мушка, которая жужжит около него в горячем солнечном луче, во всем этом хоре участника: место знает свое, любит его и счастлива; /.../ И у всего свой путь есть, и все знает свой путь, с песнью отходит и с песнью приходит" /Достоевский 1973, 8: 351--352/.

Если при этом учесть, что в Летнем саду Мышкин "прилеплялся воспоминаниями и умом к каждому внешнему предмету, и это ему нравилось: ему все хотелось что-то забыть, настоящее, насущное" /Достоевский 1973, 8: 189/, то Пастернаковская "греческая губка

в присосках" "меж зелени клейкой" на "Зеленой садовой скамейке" и затем так же 'сосущая' "соломина луча" /"птицы цедают, /.../ лимон Сквозь соломину луча?"/ могут считаться смысловой экспликацией как сюжетной функции Мышкина, так и его атрибутами имени "Лев Николаевич Мышкин", где 'лев' -- 'царь природы' и 'солярный символ', 'Николай' -- и "русский Бог" св. Никола /см.: Успенский 1982/ с его мифопоэтическими народными коннотациями, и 'победитель' /nike и laos; ср. наличие в первом стихотворении мотива "гладиатора"/, а 'мышкин' -- 'мышь', но и 'мысль' /ср. "размышлять" в 2 и "камыш" в 3; кроме того ср. стихотворение "Materia prima" -- 'Первоматерия', -- где "крысы и 'мыши' знаменуют собой и основу материального мира и приобщенных к высшей Божественной Мудрости, "пускаются за реку" "на Софийскую набережную" -- Пастернак 1965: 513--514/ и, соответственно славянским народным представлениям, 'мышинный путь', т.е. излюбленный Пастернаковский "Млечный Путь", как 'путь душ' /ср. развоплощение мира в 3 и его трансформацию в "Толпы лиц" без имен: "В эти дни теряешь имя"/. Если же учесть, что Пастернаковская "губка" -- "греческая" и "поэзия", то ясно станет, что Мышкин Достоевского тут осмысливается не столько как предводитель Муз, т.е. Аполлон Мусaget, сколько как его более древняя и более универсальная ипостась -- Аполлон Сминтеус, т.е. Мышинный, или даже вообще Гелиос или вовсе не персонифицированное мусическое /стихогенное/ начало мира.

"Огарки" "возмужалость", "спички" -- мотивы Пастернаковские /ср. хотя бы в "Липовая аллея" -- Пастернак 1965: 455: "Горят, закапанные воском, Цветы, зажженные дождем", которые в очередных стихотворениях цикла трансформируются в откровенное Слово-Логос; в "Весне" тоже "огарки" содержат в себе саму 'воск' и, кроме того, ассоциируются с рождественским и пасхальным обрядовым деревом -- по поводу первого см. наблюдения в статье: Маймескулов 1988/, но тут они могут рассматриваться и как переосмысленные мотивы Достоевского. Так, на свидании с Мышкиным

Аглая сочиняет историю, как Гаврила Ардалионович "приносил сюда с собой свечку", "нет... половину свечки... огарок", "И спички, если хотите, принес. Зажег свечку и целые полчаса держал палец на свечке; разве это не может быть?" /Достоевский 1973, 8: 360/. У Пастернака данная сцена реализует два родственных, но не тождественных, смысла.

Один из них -- 'ложь'. На корректное возражение Мышкина Аглая признается /там же/:

"- Знаете, для чего я сейчас солгала? /.../ Потому что когда лжешь, то если ловко вставишь что-нибудь не совсем обыкновенное, что-нибудь эксцентрическое, ну, знаете, что-нибудь, что уж слишком редко или даже совсем не бывает, то ложь становится гораздо вероятнее".

У Пастернака этот 'эксцентризизм' выражен в первой строфе второго стихотворения, в словах "Обломки льда, как чайки, плывут, крича с три короба", а означает он гораздо позже сформулированный принцип искусства:

"По-русски врать значит скорее нести лишнее, чем обманывать. В таком смысле и врет искусство. Его образ обнимает жизнь, а не ищет зрителя. Его истины не изобразительны, а способны к вечному развитию.

Только искусство, твердя на протяжении веков о любви, не поступает в распоряжение инстинкта для пополнения средств; затрудняющих чувство". /Пастернак 1982: 223, "Охранная грамота"/.

Не сложно увидеть, что в имени "Аглая" слышит Пастернак 'лгá' и что "ложь" Аглая читает именно как искусство, которое, выражая любовь, 'несет лишнее' и противопоставляет его процитированному выше учению Заратустры "О поэтах".

Второй смысл станет очевидностью, если вспомнить, что описание обеих встреч у зеленой скамейки сплошь перебивается упоминаниями "губ" и "губок" Настасьи Филипповны и Аглаи /Достоев-

ский 1973, 8: 352, 359--360 и др./.

В рамках "Весны" омонимия 'губка /морская/' и 'губка /губа/' непосредственно не реализуется, но она присутствует тут в скрытом виде в "присосках" /потом в "цедят"/ и в переименовании их в "пыльные брызги и фижмы", которое одновременно является и семантической экспликацией имени "Аглая": греч. aglaos -- 'блистающий, великолепный, прекрасный' /попутно отмечу, что у Достоевского идет речь о нижней "губке" Аглан, что Пастернаком может прочитываться как след античного жеста прижимать-показывать нижнюю губу, означающего 'несет лишнее', 'говорит наобум', и что переход к "фижмам"--'набум' -- переход к 'сущности', 'содержанию этого лишнего'/.

В рамках же всей Пастернаковской системы эквиваленция "губка" - "губы" как средоточие 'мировой страсти' более очевидна. Таковы у него, например, "поцелуй медуз", "губы кораллов" или "уста полипа" в "Теме с вариациями" /Пастернак 1965: 162, 165/:

Последней раковине дорог
Сердечный шелест, капля сна,
Которой мука солона,
Ее сковавшая. Из створок
Не вызвать и клинком ножа
Того, чем боль любви свежа.
Того счастливейшего всхлипа,
Что хлынул вон и создал риф,
Кораллам губы обагрив,
И замер на устах полипа".

При этом небесполезно помнить, что Аглая -- одна из Харит /а charis -- 'изящество', но и 'любовь'/, т.е. одна из дочерей самого Гелиоса, и что равным статусом солнечного символа и мирового центра обладают в общеевропейской символике и медузы, раковины, кораллы, полипы или морские губки /ср. финал "Весны" редакции 1917 года -- Пастернак 1965: 626--627: "закат уподоблен сирене, Влачащейся грудью и гривой по суши"/.

Но это не все. Между Алешей и Иваном происходит следующий диалог /Достоевский 1976, 14: 210/:

- "/.../ -- воскликнул Алеша. -- Я думаю, что все должны прежде всего на свете жизнь полюбить.
- Жизнь полюбить больше, чем смысл ее?
 - Непременно так, полюбить прежде логики, как ты говоришь, непременно чтобы прежде логики, и тогда только я и смысл пойму. Вот что мне давно уже мерещится. Половина твоего дела сделана, Иван, и приобретена: ты жить любишь. Теперь надо постараться о второй твоей половине, и ты спасен.
 - Уж ты и спасешь, да я и не погибал, может быть! А в чем она, вторая твоя половина?
 - В том, что надо воскресить твоих мертвецов, которые, может быть, никогда и не умирали."

Такой же мотив 'воскрешения' звучит и в разговоре во время встречи на зеленой скамейке Мышкина и Аглаи /Достоевский 1973, 8: 363/:

- "- Бог видит, Аглая, чтобы возвратить ей спокойствие и сделать ее счастливою, я отдал бы жизнь мою, но ... я уже не могу любить ее, и она это знает!
- Так пожертвуйте собой, это же так к вам идет! Вы ведь такой великолепный благотворитель. /.../ Вы должны, вы обязаны воскресить ее, вы должны уехать с ней опять, чтоб умирать и успокаивать ее сердце. Да ведь вы же ее и любите!"

Он противопоставит у Достоевского уже отмечавшемуся мотиву смерти, преждевременно прерванной жизни и связывается со "второй" конституантой полноты жизни: с воскрешающей любовью /к другому/. У Пастернака роль такого воскрешающего звена возлагается опять-таки на "поэзию"-"губку" /как возлагалась на нее и роль "жажды жизни", но если эта -- впитывание, то воскрешающая -- отдача, 'выжимаемая хаома-сома', получающая статус 'евхаристии'/. С

данной точки зрения Пастернаковская "губка" -- не только реализация смысла имен "Аглая" и "Лев Николаевич Мышкин", но и имени "Настасья", которое значит 'воскресенье' /греч. anastas/, "Филипповна" со значением 'любящий коней' /греч. philippos/ и "Барашкова" как 'чистый, непорочный' /греч. agnos/ и 'агнец, барашек' /лат. agnus/. Не трудно догадаться, что это одновременно и смыслы архаического Аполлона Сминтеуса и его 'муз' с их губительно-воскрешающей функцией, с одной стороны, а с другой -- устойчивого Пастернаковского мотива 'поэта' с его 'жертвенной миссией' /ср. наличие мотива "гладиатора"/.

Теперь, думается, видно, что 'выжимаемое' из "губки" 'поэтическое содержание мира', реализующееся в стихотворениях 2 и 3, и есть как раз 'разрушительно-воскрешающая смерть':

"- Прорубь", "Обломки льда, как чайки, Плывут, крича в три короба", где "короба" -- традиционные, в том числе и народные, представления 'гробов'; "чайки" - 'душ' /ср. хотя бы "Памяти Рейснер" -- Пастернак 1965: 212--213/, а "три" -- обретаемое целостное духовное единство /ср. обмен "двугривенных", т.е. конфликтного, матерьяльного, на "три рубля", т.е. 'целостное, духовное', в "Письмах из Тулы" -- Пастернак 1982: 43/;

- "Кружка синевы со льдом" соотносится с 'кубком жизни' Ивана Карамазова, с евангельской Чашей-спасительной жертвой, но пока в виде опьяняющего, и ввергающего в обморок /"Вам дурно станет"/ и перестраивающегося бессмертного напитка, который позже выявит свою сущность как "лимон" и "спирт";

- "Гуляет грех И ходят слезы падших" с внешне парадоксальным 'ходят падшие', где 'ходить' -- Пастернаковское 'повторно родиться', 'воскреснуть', а "слезы - эквивалент духовного 'спасения' /в рамках строфы эти "слезы" -- экспликация смысла 'рыбной ловли' в христианском толковании; ср. также эпизод со стариком в "Письмах из Тулы", а их разбор в: Faruno 1987с/;

- "Птицы цедят /.../ Ледяной лимон обеден Сквозь соломину луча" реализует эмблему литургического вознесения св. Даров, т.е. Евхаристии /лат. Hostia/, которая иконически передается в виде лучистого круга над потиром и парящего над кругом-

нимбом голубя. Вот после этого кульминационного момента и открывается 'оглянувшимся' = 'вышедшим в иное измерение' "Китеж" /но он, как уже говорилось, открывается только уверовавшим/;

- В строфе 5 стихотворения 3 "Москва, как Китеж" эксплицируется еще раз: теряет материальность /"прозрачны крыши"/, обретает 'материальность нетварную', едва ли не иконную /"хрустальны колера", где 'хрусталь' -- трансформация исходного мотива 'мужества-крепости-стали': "Стальной гладиатор органа"/, но затем вновь именуется "городом". Этот "город", однако, "топок", т.е. 'зыбуч', что значит, что он в 'лихорадке-трясучке', или, иначе, -- в состоянии Пастернаковской 'высокой болезни': "Струнья снега". Эта 'лихорадка' одно из проявлений 'творческого состояния', в частности, Аполлона Сминтеуса и его музмышей /см.: Топоров 1977; ср. также актуализацию этой мифологемы у Цветаевой и у Ахматовой и см. Гагуло 1980 и 1985/ и, само собой разумеется, отзвук эпилептического транса Мышкина, с одной стороны, а с другой -- Аглаи в ее ипостаси "физм". Явственная климатическая аномалия "Весны", открывающаяся "апредем" и завершающаяся "февралем", обсуждается в статье Маймескулов /1988/. Но у нее есть еще и чисто семантическое объяснение. Лат. *Februarius* -- 'месяц очищения', считавшийся до 450 года до н.э. последним месяцем года /новый год начинался с нынешнего марта, как, впрочем, и у восточных славян до 1492 года/ и в этом смысле Пастернаковская 'весна' в стихотворении 3 -- выход в 'новый год'. Более того: лат. *Februarius* -- очистительный культ, связанный с искуплением и с этрусским богом подземного царства, мира усопших. Одновременно *Februarius* и имя бога *Februus* связаны с *febris* -- 'лихорадка', и с *fiber* -- 'бобер' и *fibra* -- 'волокно', 'волокна внутренностей' и 'недра', в том числе и 'недра земли' /ср. исходный мотив "почек" и затем "горла" и "гортаней"/. Все это значит, что евхаристическое пресуществление претерпевает тут весь мир, все мироздание: "облака и овраги", "небо" и "болото", 'выси' и 'недра', оборачиваясь библейским 'китом' и легендарным "Китежем" /ср. мотив уподоб-

ленного 'киту' или 'бобру' "пароходика"- "психопомпа" в венецианских главах "Охранной грамоты"; кроме того, тут намечается возможность разработки Пастернаковского поэтического календаря и особого -- творческого -- положения "февраля" и "марта", как например, в "Стихотворениях Юрия Живаго"; наименее ясен "апрель", но не исключено, что он связан с пасхальной мотивикой/.

Мотив "рысак" /коня/ и затем "хлопка" отчасти реализует отчество Настасьи -- "Филипповна", а отчасти актуализует христианский смысл ее фамилии "Барашкова". 'Ткань', 'нить', 'пух', 'хлопок', 'шерсть', 'волокнистость' -- постоянные Пастернаковские мотивы, знаменующие собой 'первоматерию мира' /это может быть как "пух тополей", "пух Млечного Пути", "шерстистое небо", так и "ковыль" или "овечья шерсть"/. В "Весне" "хлопок" появляется не извне, а выводится из "бумаги" приемлющей в себя 'выжимки' из "поэзии"- "губки" /отчего "хлопок" тут "Захлебнувшийся в спирту", т.е. одухотворен/. Это станет ясно, если помнить, что рус. "бумага" -- трансформация формы "бубага", восходящей к лат. *bombux* -- 'шелк', 'растительный пух', 'хлопок' или *bombacium* -- 'хлопок'. Аналогичным образом раскрывают свой 'секрет' и другие, на первый взгляд случайные, мотивы.

"Птицы" -- трансформация "буревестников" --- "чаек" --- "петли пернатых", именно от материального в духовное. Сюда же, естественно, входят и их трансформирующие эквиваленты: "бумага" и "хлопок" /с глубинным смыслом 'пуха'/ . Ср. в финале новую мировую 'сеть-ткань' "в косом Переплете птиц и сучьев". Тут позволительна еще и ассоциация с 'мировой музыкой', т.е. нотной записью, но для ее подтверждения требуется более обширный Пастернаковский контекст.

"Щебет" -- трансформация "канав" --- "крика чаек" --- "органа", "сонаты" и "стона в сетях": лат. *вопо* -- 'журчать', 'звучать', 'раздаваться', 'кричать', 'петь', 'играть', 'щебетать'; *organicus* -- 'музыкальный', 'певучий', 'поющий' /при этом показательно, что там, где невозможна естественная семантическая экспликация и разворачивание получаемых сем в самостоятельные мотивы, -- там Пастернак включает звуковой повтор: так в "орган" трансформируются "ОГАРки" через "ПАРК" и "АРКАН"; эта

закономерность свойственна всему тексту "Весны" и Пастернаковскому текстопостроению вообще/; "каналы" производны от *canalis* -- 'желоб', 'труба', чем и мотивируется, с одной стороны, "играет по каналам", а с другой -- переход к "соломине" в роли 'всасывающей трубочки' /не исключено также, что "каналы" ассоциирует Пастернак с сапо -- 'петь'/.

"Лимон" -- трансформация "грязи" --- "нечистот" --- 'вязкости-клейкости': итал. *limo* -- 'ил, грязь, болото', греч. *leimon* -- 'луг, болото', при этом рус. "болото" этимологически связано с 'белый' и соотносится со 'светом' и 'блеском' /см. именно такое 'белое' окружение "болота" в строфе 5: "Город, как болото", "Стружья снега", "горит, как хлопок", "Белым пламенем", предваренное тавтологией "лимон - луч", т.е. 'болото-свет-свет'; еще явственнее этот смысл "болота" у Пастернака в "Письмах из Тулы"; кроме того есть возможность мотив "болота" толковать как трансформацию прежних "доски" и "облаков" -- рус. "болозно" значит 'толстая доска', а "болосно" -- 'облачно, пасмурно'/.

"Луч" на уровне христианской мотивики текста -- трансформация и сема 'стали' /"Стальной гладиатор"/, так как сталь знаменует собой в христианской символике и иконографии непоколебимую Славу Господню, нетварную твердь, имматериальное начало мира /ср. затем распространенный у Пастернака мотив 'хрусталя' и 'хрусталика' как 'прозрения' и 'Провидения'; в иных вариантах это будет алмаз или бриллианты/.

"Соломина" как бы противостоит упоминавшейся прежде 'стали', но на деле она этой же 'стали' трансформация и одновременно родственное "губке" трансформирующее звено. Тут она играет роль 'игольного ушка', кульминации литургии, т.е. выхода в сферу божественного. При этом рус. "солома" этимологически производно от греч. *kalamos*, родственного *culmen*, *culmus*, что значит 'тростник, стебель' и 'высшая точка' и реализуется у Пастернака в мотиве вознесения и затем в 'оглядке'--'переходе' и узрения сущности мира с выходом в 'прозрачность крыш', 'зубкость кирпича' и в 'спирт'--'spiritus'. Само собой разумеется,

что отсюда же выводится мотив "крыш" и "камышла".

Наличие глагола "цедят" соотносит "соломину" с библейским ситом /или его эквивалентом -- игольным ушком; ср. наличие этого мотива в "Волнах" -- Пастернак 1965: 348/, а в пределах "Весны" с 'ловлей рыб' и с "губкой", сообщая этим самым "поэзии" -- "губке" 'селективность' по нравственному критерию. Эта 'селективность' в первых двух строфах выведена риторическими вопросами о различении сущностей и о способности их видеть 'очами души': "Разве только грязь видна вам, А не скачет таль в глазах?", где "таль" -- 'оттепель', но и 'таль'--'верба', т.е. пасхальный символ 'воскресения', и реализация фразеологизма "таять от радости, от умиления" /ср. в начале упоминание 'праздничных' "заплывших огарков" и мену 'света свечного', может быть, 'зимнего', на 'свет духовный' -- "луч" и потом 'прозрачность'/. Риторичность и семантика этих строф заставляет предполагать, что "цедят" Пастернак воспринимает как родственный лат. *sedo* -- 'идти, ступать, ходить, передвигаться', 'превращаться, становиться, делаться'; 'давай, подавай, принеси сюда', 'скажи-ка, послушай', 'вспомни только, подумай лишь' /ср.: "Оглянись и ты увидишь"/.

"Синее небо", "лимон" и "луч" вполне естественно выводимы из "зелени клейкой" и "зеленой скамейки". Как известно, зеленый цвет разлагается именно на синий /"небо"/ и желтый /"лимон", "луч"/. Однако у Пастернака цветообозначения движутся к "белому" /"Белым пламенем"/ как повторному синтезу всех цветов и в этом плане означающему наивысшую духовность /ср. иное решение разложения зеленого в "Бузине" Цветаевой -- разбор см. в Faruqi 1986/.

Мотив "обеден", т.е. литургии, букв. 'службы', культовой очистительно-спасительной жертвы, реализует одну из сем культуры "гладиатор", с одной стороны, а с другой, -- едва ли не буквально воспроизводит архаическое значение "доски": слав. "доска" значит 'диск' /ср. упоминание "кружки синевы" и подразумеваемого ломтика-кружка "лимона"/; греч. *discos* и лат. *discus* -- 'круглое блюдо', 'круглая плита солнечных часов, циферблат',

'стол', ср. еще англос. *disc* -- 'стол, блюдо' /ср. "мокрую доску" тут и мотив "озера" как "блюдца" в "Когда разгуляется" -- Пастернак 1965: 455/.

Рус. "сад" значит 'роща, парк', 'фруктовый сад'; в некоторых славянских языках "сад" значит также 'плод, фрукты', и, по Фасмеру /1987, III: 543--544/, производно от 'садить, сидеть, сесть'.

Рус. "скамья" производно от греч. *scamnon* или лат. *scamni* -- 'скамья, скамейка', 'престол, трон', 'нетронутая полоса земли между двумя вспаханными',

При таком взгляде "доска" и "Зеленая садовая скамейка" оказывается сплошной тавтологией, первый смысл которой -- трансформирующий 'локус смерти', 'жертвенник' /а шире -- промежуточное катахрестическое состояние; оно, кстати, налично и в 'зелени' как срединном и пассивном цвете между бесстрастным интеллектуализованным синим и чувственным желтым/. Второй ее смысл -- перерождающий -- выявляется трансформацией в мотив "обедни"- 'литургии', т.е. мистерии воскресенья. У Пастернака такое понимание "стола", "скамейки" и 'сидячей позы' повсеместно, и эти мотивы всегда у него предваряют 'второе рождение' его мира или персонажей /ср. эпизод со стариком в "Письмах из Тулы"/. Это же понимание он видит и у Достоевского, хотя вряд ли Достоевский сознательно сталкивает своих героев у зеленой скамейки, а Мышкина ввергает в сон и обморок, скорее всего арханческий смысл "скамейки" реализуется у него через мифему 'узости' /ср.: Топоров 1973: 100--101 и др./.. Это значит, что у Пастернака "скамейка" с ее функциональным двойником "губкой"- "поэзией" играет роль 'психопомпа' /в иных вещах выражаемого, например, мотивами "стола", "парохода", "паровоза", "мотоцикла" и т.д./.

В "Весне" свою сущность 'психопомпа' выявляет "садовая скамейка", трансформируясь в 'коня': "в яблоках рысак". "Сад", как уже говорилось, может пониматься как 'плод, фрукт', а символически -- как эквивалент 'мира'. В этой же символической системе тварный мир знаменует собой и "яблоко", но и 'буйвол-бык' и 'конь'. "В яблоках рысак" -- экспликация иного русского названия коня в светлых пятнах: "пегий". В первую очередь это название ас-

социруется с Пегасом: греч. *pegasus* значит 'ключевой', родниковый', 'конь Муз', 'крылатый вестник, быстрый гонец'. Но слово "пегий" подспудно вводит в текст и связь с 'пега' - 'пятно, веснушка' /тогда "в яблоках рысак" реализовал бы собой сему 'весна'/, а этим самым и с др.-инд. *pinkte* -- 'рисует', лат. *pingo, pinxi, pictum* -- 'рисовать; расшивать, вышивать', восходящему к *roig-/reik-*, к которому восходит в свою очередь и 'писать'. Этим самым устанавливается глубинная связь между "поэзией"- "губкой" и трансформацией "скамейки" в "рысак" /слово "рысак" читает Пастернак, по всей вероятности, как созвучное слову 'рисовать'./.

Если учесть, что "Стружья снега" -- та же "таль", которая именовалась как "в яблоках рысак", то 'пегость' читает Пастернак как греч. *lepra* -- 'проказа', но и как 'лепота', т.е. 'красота, изящество'. Это тем более вероятно, что рус. "лепый" первонач. значило 'прилегающий, липнувший' и восходило к греч. *lipos* -- 'жир', *liparos* -- 'жирный' и *liparagos* -- 'стойкий, упорный'. Теперь, если вернуться к инициальной строфе "Весны", то легко увидеть заанаграммированное в ней именно 'липкость-лепота-лепра': "наЛЕПЛЕНО", "ЗаТЕПЛЕН АПРЕЛЬ", которое затем эксплицируется во всем тексте в виде сем, получающих статус самостоятельных и якобы случайных мотивов. В самой же этой строфе получают свою мотивированность семы 'клейкость', 'возмужалость-окрепость' или подразумеваемого 'жира-воска' в мотиве "заплывших огарков".

'Липкость-лепота-лепра' открывает перспективу на Пастернаковскую 'высокую болезнь' искусством и 'красотой мира'. С одной стороны, это уводит в традицию понимания искусства как 'опасного искуса' и античного 'безумства', 'исступления', а с другой -- ведет к Пастернаковской эволюции в сторону мотива 'поэта-искупительной жертвы' /ср., например, "Гамлет" или "Гефсиманский сад" в "Стихотворениях Юрия Живаго"/. Кроме того тут же намечается и тема 'поэта' или вообще 'мира' как 'боренья с самим собой' и самотрансформации-пресуществления /ср. цикл "Художник"/.

'Липкость-лепра', с которой начинается "Весна", -- всего лишь вариант Пастернаковской 'декалькомании', а шире -- 'отражений' и 'повторов' как принципа перевода мира из одного /скажем, физического/ статуса в другой /духовный, поэтический, реализующийся в Логосе/. Естественно, и миру и творящему субъекту это угрожает потерей своей бытовой ипостаси, т.е. ее разрушением и перестройкой /ср. аналогичную 'проказе-лепре' "оспу" в "Теме с вариациями", которая там же трансформируется в "Песок кругом заляпан Сырыми поцелуями медуз" -- Пастернак 1965: 161--162, или 'пачкающую краску' в "Не трогать" -- Пастернак 1965: 119, звергающую "я" в 'белый бред'; в "Весне" 'липкость-лепра', трансформируясь в "буйвола", отчасти реализует мотив "самого безобразного из всех буйволов" учения Заратустры "О поэтах", но затем, чтобы тут же этому тезису противопоставиться -- в стихотворении 3 в виде 'рысак в яблоках' или 'Пегаса', т.е. самой поэзии, рождающейся из безобразного, как родился Пегас из головы отвратительной Горгоны/.

Связь 'лепоты-липкости' с греч. λίπος -- 'жир' в других текстах Пастернака более отчетлива: наиболее 'лепые' локусы из традиционного репертуара 'красивых мест' систематически у Пастернака либо 'заляпаны' и 'заболочены', либо насыщены 'дегтем', 'смолой', 'нефтью', 'маслом' и т.д. Но все это, так сказать, первая или внешняя сторона 'жира', сущность же его -- в связи с 'елеем', с 'искупительной жертвой' и в итоге с эпифанирующим Богом. Такова и глубинная семантика трансформации "заплывших огарков" /'воска-жира' / в "грязь"- "галь" и в "Ледяной лимон обеден" в "Весне".

Трансформация "садовой скамейки" в 'коня'--"рысак" имеет свои основания не только в пределах внутритекстовых семантических дешифровок-трансформаций "Весны", но и в общекультурных рамках, в частности, в рамках народной культуры восточных славян. Так, согласно Далю /1979, II: 151, статья "КОНИКЬ"/.

КОНИКЬ м. /умал. конь/ произн. конникъ /отъ койникъ, койка/ лавка, ларем, рундук, прилавок, ларь для спанья, съ подъемною крышкою. Обычно /.../ это прилавокъ у дверей,

и койка хозяина; мѣстно /.../ коником зовут и печной прилавокъ, съ лазомъ въ подполье, голбецъ, а въ кстр. кутній уголь и лавку, вдоль перегородки; въ кал. кур. вор. крытую лавку в красномъ углу, под образами. Этому углу и лавкѣ тогда придается названье коника, когда он влѣво отъ дверей, отнесенныхъ к правому углу, а печь супротивъ дверей, направо; тогда столъ стоитъ у коника, а четвертый уголь, на-лѣво отъ дверей, кутній, остается чистымъ".

По инымъ этнографическимъ даннымъ, большинство болезней, в том числѣ и так называемая "золотникъ" /болезнь, явно связанная с представлениями о Велесе-Волосе/, заговариваютъ, сажая больно-го на лавку или стул. Причем в произносимой заговорной формулѣ со смысломъ 'исчезни-рассыпья какъ мак' такой стул называется "золотымъ" /ср. данные о Полесье в: Мозу́йски 1967: 241, § 181/.

Это подсказываетъ, что в народной культурѣ стул, лавка или скамья функционируютъ какъ катахрестические локусы и могутъ рассматриваться в планѣ 'перерождающихъ' или 'трансформирующихъ' звеньевъ в цепи порождающихъ /или контролирующихъ/ желательное состояние актов. Это же значитъ, что стулу, лавкѣ или скамье приписывается та же функция 'психопомпа' /переносчика в иной мир или иное состояние/, что и коню и его более архаическимъ предшественникамъ -- птицѣ и рыбѣ /см.: Пропп 1986: 202--204, глава "Переправа" и др./.

В "Весне" в данномъ контекстѣ легко увидеть и промежуточное звено трансформации "скамейка --- рысакъ", т.е. "три коро-ба" и "электрички". Ср. постоянный Пастернаковский мотив 'поезда' именно какъ 'психопомпа'. Но, кроме всего прочаго, тут 'поездъ' -- 'электрический' и этимъ самымъ он, с одной стороны, родствененъ 'рыбе-киту' из-за своей подразумеваемой 'усатости', т.е. его токоприемныхъ дугъ, а с другой -- 'смоляной': греч. *electrum* -- 'янтарь', что является трансформацией "запльвшихъ огарковъ", а сравнение 'электричекъ' со 'спичками' ведетъ к оче-редной трансформации в "соломину луча": рус. "спички" произ-

водно от "спица", которое восходит к греч. *stipos* -- 'палка, рукоять, стебель' и родственно лат. *stipulus* -- 'крепкий', *stipula* -- 'стебель, соломина', *stipes* -- 'ствол, кол, жердь' /а это дополнительно обосновывает не только соположенность "Сады и электрички", но и их объединение в одном сравнении "плывут, как спички"/. Более того: "не находят броду" реализует популярное изречение "В огне брода нет", означающее 'необходимость сгореть', 'обрести новую ипостась' /трансформироваться в иное состояние/.

Такой статус "скамейки" или "лавки", в том числе и "стола", т.е. статус 'психопомпа' свойственен не только системе Пастернака, но и Хлебникова /в поэме "Поэт" -- Хлебников 1986: 2637-271/, Цветаевой /см. цикл "Стол"/, Введенского /"Минин и Пожарский": "лежу двояким на столе"; "Значенье моря": "чтобы было все понятно надо жить начать обратно /.../ на скамье присядем трубной"; "Мир": "Я лягушку родила. Она взлетела со стола Как соловей и пастила, теперь живет в кольце Сатурна"; "Елка у Ивановых": "Стол. На столе гроб. В гробу Соня Острова. В Соне Островой сердце. В сердце свернувшаяся кровь. В крови красные и белые шарики. Ну конечно и трупий яд. Всем понятно, что светает. Собака Вера, поджав хвост, ходит вокруг гроба. На часах слева от двери 8 часов утра", где "собака" -- функциональный дубль 'психопомпа' 'гроб на столе', "Вера" -- катахрестической точки 'шариков и яда в крови', где и начинается иной -- уже не биологический -- цикл: 'вера --- рассвет --- восемь утра и 8-бесконечность', т.е. выход в 'ментально-духовный мир' -- см. Введенский 1980: 19, 67, 108, 167/ и вообще всего авангарда, вплоть до "Стульев" Ионеско и "Оперетты" Гомбровича. В наиболее общем виде это состояние можно определить как 'состояние катахрезы', как едва ли не самый фундаментальный принцип поэтики авангарда и на уровне мотивики /мира/ и на уровне речевых средств типа энантиоморфных структур, хиазма, сравнений-лестниц /как у Пастернака/, палиндромов, семантических экспликаций и т.д. /см.: Деринг-Смирнова, Смирнов 1982: 72--122;

Рагуно 1987b; примеч.20, и 1988b,с/.

В "Весне" явственна трансформация "буйвола" в "рысака" -- 'коня', т.е. стихийного чувственно-материального мира в чистую духовность. Тем временем у Хлебникова, в уже упоминавшемся "Куске", именно "бык" растерзывает "коня" как носителя поэтического начала. Однако, после расправы с конем этот "бык" сам становится жертвой и трансформируется в новую духовность 'за-умного' ранга -- в "кислорода склянку". У обоих поэтов происходит, собственно, то же самое: 'боренье с самим собой' у Пастернака и 'борьба двойников' у Хлебникова. Разница между ними /и иными поэтиками авангарда/ кроется, прежде всего, в выборе трансформирующих средств, в степени радикальности замыкания дешифруемых традиционных циклических мифоструктур и в полноте трансформационной цепи /так, и одному и другому свойственно 'дробить мир', но если Хлебников его 'ломает', то Пастернак 'изготавливает смесь' для новой -- перерожденной -- ипостаси, и т.п./. На этом фоне несколько иначе представляется и оппозиция "Пастернак -- футуристы" /исследуемая в: Флейшман 1981 или Jørgensen 1987: 103--108/; это оппозиционность в рамках одной и той же системы авангарда и для этой системы не разрушительна, а диалектична /говоря словами Пастернака, внутренняя борьба системы с самой собой, которая и обеспечивала авангарду его динамику и способность к эволюции/.

Фольклорный характер мотива "Китеж" свидетельствует о том, что Пастернак, не исключая ассоциаций с Иерусалимом и библейских коннотаций 'кита' /явственного в звуковом составе слова "Китеж"/, движется и к более архаическому уровню мифологемы "кит" как конститутанты мироздания /ср. популярный фразеологизм "Земля на трех китах стоит" и наличие 'трех коробов' в "Весне"/ вплоть до тождества 'мир=кит' или даже 'мир=божество' /ср. уже упоминавшуюся возможность видеть 'китообразность' в 'психопомпах'--"электричках" и явственно 'китообразный' исходный мир в "Теме" цикла "Тема с вариациями": "В осатаненный льющееся пиво С усов обрывов, мысов, скал и кос, Мелей и миль"

-- Пастернак 1965: 161/. Вовсе не случайно в "Весне" 2 глагол "плывут" одинаково атрибутирует "электрички", "сады" и "Обломки льда, как чайки" -- если лат. *lagus* /'чайка'/ содержит в себе *lag* /в русском звучании 'ларь', откуда мотив 'коробов'/ -- 'дух-предок', то переход к 'садам=земле' вписывает в "электрички" еще более 'древнего предка' /то же движение вглубь арханги наблюдается и в переходе от мотива 'чаек-птиц' к их старшей ипостаси 'психопомпа' -- к 'киту'/.

Если искать источник семьи 'кит' только в рамках "Весны", то это, скорее всего, омонимия слов "кит"--'замазка' и "кит"--'морское животное'.

Первое вполне естественно выводится из подспудно наличествующего в инициальном стихе 'воска' /рус. "кит" -- от нем. *Kitt* -- означает вязкое и вяжущее вещество, в том числе и 'пчелиную замазку', 'вошину'/ . Будучи сугубо Пастернаковским, данный 'воск' является одновременно и трансформацией Пушкинского 'воска'. Пастернаковская "зелень клейкая" -- только отчасти "клеякие листочки" Достоевского. Слова "Поэзия!" и "зелень" напомним о мотиве 'поэтов' и о цитатности "клеяких листочков" в речи Ивана /Достоевский 1976, 14: 209--210/ из "Еще дуют холодные ветры..." Пушкина /1977: 270/:

"Еще дуют холодные ветры
И наносят утренни морозы,
Только что на проталинах весенних
Показались ранние цветочки;
Как из чудного царства воскового,
Из душистой келейки медовой
Вылетела первая пчелка,
Полетела по ранним цветочкам
О красной весне поразведать,
Скоро ль будет гостя дорогая,
Скоро ли луга позеленеют,
Скоро ль у кудрявой у березы
Распустятся клейкие листочки,
Зацветет черемуха душиста."

При этом, что касается интертекстуальности "Весны" с Ницше и Достоевским, Пастернаковское "Поэзия! /.../ Будь ты, и меж зелени клейкой" как раз на поэзию возлагает и учение Заратустры

"О любви к ближнему" и учение старца о божьей мудрости, христианской любви и вселенской церкви в главе "Буди, буди!" /Достоевский 1976; 14: 59--60/. Попутно небезынтересно отметить, что Пушкинское 'царство восковое' трансформировано у Пастернака в 'чудо природы' /ср. инициальное "Что почек, /.../ Налеплено к веткам! Затеplen", где кроме 'восхищенности-потрясенности великолепием мира' свою значимость получает и глагол "затеplen" с его сочетаемостью с 'лампадкой'//, что в строфе 1 явственна анаграмма 'пчелы' лат. *apis* / *apiarium*-- 'улей, пчельник', и нельзя также игнорировать *apiatus* -- 'пятнистый, в крапинах, крапчатый', особенно в связи с анаграммой 'лепры'//, а во второй -- анаграмма 'сот'. В таком прочтении более мотивированным оказывается и наличие мотива "буйвола": *apis* -- 'пчела', но *Apis* -- священный бык в древнем Египте, солярное божество /о египетской мотивике в стихотворении 3 будет еще речь//; рус. же "пчела" этимология, и не только народная, связывает с "бучать" и "бык", а в мифопредставлениях "пчела" -- "божья пташка". Пастернаковский переход на греческую традицию тут ясен -- 'пчела' и есть 'стихогенное начало'. Зато переход к 'губке' пока остается загадкой. Одно из решений -- оппозиция к римской мотивике, которая имеется и в речи старца у Достоевского и в "Весне". Наиболее явственна она в мотивике "Стальной гладиатор", где "стальной" подразумевает также и 'кольчугу', которая называлась у римлян тем же словом, что и губка: лат. *spongia* /от греч. *spongos* или *sphongos*/ -- 'губка', 'род кольчуги', 'род пористого камня', 'сплетенные корни спаржи'.

Второй омоним -- "кит"--'морское животное' -- реализуется в мотиве "фигм" и в глаголе "положил" /"Тебя б положил я на мокрую доску"/: рус. "кит" восходит к греческому названию кита *ketos*, буквально означающему 'лежать'. Более того, это греч. *ketos* было калькировано как "лежахъ" или "лежась" именно на обозначение кита /см. статьи "кит" и "лежах" в: Фасмер 1986b: 240, 475 и статью "кить" в: Даль 1979: 112/. Эксплицирование же 'кита' в виде 'семы' или мотива 'лежать' вводит в

текст и фундаментальную для Пастернака функцию психопомпа-переносчика в иной мир /или: трансформирующего катахрестического звена/: рус. "лежать" соотносится с лат. *lectus* -- 'постель', 'катафалк' /что семантически повторяет смысл 'сада', 'скамейки' и затем 'коробов'//, *lego* -- 'собирать' /что, в свою очередь, дублирует смысл "губки" как 'впитывающей в себя мир'/ и с греч. *lechos*, *lektron* -- 'ложе' /а это открывает связь с мотивом "сада", "электричек" и 'клейкости', так как греч. *elektron* в "электричек" -- 'древесная смола, янтарь'/.

В контексте этих подспудных смысловых связей открывается возможность семантического обоснования также и мотива "земли" во второй строфе стихотворения 2:

"Земля, земля волнуется,
И под мостов пролеты
Затопленные улицы
Сливают нечистоты.

"Нечистоты", о которых тут речь, -- экспликация 'волнующейся земли': они вполне естественно читаются как 'бреenie', т.е. размякшая, растворенная глина или земля /см. вывод этой семы в третьем стихотворении в виде мотивов "грязь", "Москва" и "Город, как болото, топок", где "город" и есть символический эквивалент 'земли' или 'земного мира', а "Москва", подготовленная мотивом "мосты", от 'мостки на болоте', -- соотносится как с 'водой', так и с лит. *mazgoti* -- 'муть, полоскать', др.-инд. *mājḡati* -- 'погружается', лат. *mergo* -- 'нырять', что у Пастернака отражено как "С головой Москва, /.../, -- В смято-голубой воде", и словацким *mazga* -- 'лужа', а также *moskva* -- 'сырой хлеб /в зерне/'; см. статьи "мост" и "Москва" в Фасмер 1986b: 660, 662/. Если теперь учесть, что рус. "глина" родственно греч. *glina*, означающему 'клей', то ясно станет, что данная эквивалентность "земля волнуется" = "нечистоты" является трансформантой "зелени клейкой" и инициальной 'вязкости-лепкости' с заанаграммированной там 'лепрой' включительно /ср. того же корня, что и глина, др.-исл.

klina -- 'марать'; см.: Фасмер 1986а: 412/.

Пушкинские "клеякие листочки" и "царство восковое" получили у Достоевского в диалоге Ивана и Алеши вид мотивов "Клеякие весенние листочки, голубое небо", "кладбище" и 'воскрешение' "мертвецов", т.е. жажды жизни и христианской любви к ближнему. Пастернак же переименовывает их на "зелень клейкую" и этим не только сохраняет семантику Достоевского, но и перестраивает ее, распространяя на самый мир и возводя в основу бытия. "Зелень клейкая" в данном случае -- не что иное как 'зелень-/лепра-глина-/земля', греческая Деметра, а точнее -- Деметра-Хлоя /ср. аналогичный мотив агронома с "зеленой рукой" и "бурым лицом" в "Письмах из Тулы"; в "Весне", в связи с Достоевским, это читается также и как расшифровка имен "Карамазов" и "Дмитрий", являющий собой как раз промежуточное состояние между Алешей и Иваном; сюда же подключается, несомненно, и Пастернаковский "Георгий" с наличным в нем гео- -- 'земля', присутствие которого весьма отчетливо в стихотворении 3 в мотиве "в яблоках рысак"/. Хлоя -- культовое имя Деметры, и означает оно именно 'зелень', 'посев'. Равным образом реализуются в "Весне" и другие имена Деметры: Карпофора -- 'дарительница плодов', что у Пастернака выражено мотивами "сада", "яблоков", "лимона", "обеден"; Сито, sitos -- 'пшеница, хлеб, мука', что в "Весне" передано как мотивами "соломины", "камыш" и эмблемы Евхаристии, так и мотивами 'выжимания-отцеживания' "губки", 'цедащих' "птиц", что реализует и собственно Пастернаковский мотив 'сита'--"решета" и омонимное прочтение имени Сито; кроме того небесполезно иметь в виду и созвучное лат. vitula -- 'ковш, вишняя кружка', чем и объяснялся бы как-будто чисто метафорический или заимствованный из Достоевского мотив "кружки синевы со льдом"; Фесмофора -- 'законодательница', 'устроительница', что у Пастернака получает вид "города", "крыш", "кирпича" и т.д.

"Восковое" же "царство" Пушкина и "кладбище"--"небо" Достоевского /по Алеше -- вторая, воскрешающая половина человечес-

кой сущности, т.е. любовь к ближнему/ оборачивается у Пастернака мотивами "синего неба", сказочно-апокрифического "Китежа", 'прозрачности-хрустальности' и в финале -- мотивом "толп лиц" и "подруги".

Двигаясь к семиогенным и культурогенным инстанциям, авангард в общем и Пастернак в частности так или иначе реконструируют и активизируют арханческие уровни мифа. Но если миф, как правило, предполагает циклическую модель мира, то авангард эту цикличность размыкает. Это явление вполне отчетливо и в "Весне": место мифической ре-продуктивности земли /Деметры/ тут занимает духовное перерождение мира. На уровне 'сюжета' и речевых средств это выражено 'прерывностью' пути /"электрички /.../ не находят броду"/ и 'качественными' скачками /'пьянительная' "кружка синевы", отражение в воде и система, 'так сказать, реализованных сравнений/. Мена "электричек" на "спички" или "Москвы" на "Китеж" -- движение вспять, вглубь культуры, но одновременно на все более высокий духовный уровень. Такова тут, в частности, мена логически ожидаемого 'кита' на "Китеж", а 'краеугольного камня мироздания' -- "кирпича" на -- "камыш". Такова же и мотивно-семантическая судьба "зелени клейкой" -- "земли" /т.е. 'Деметры'/.

Если "земля" и "нечистоты" -- экспликация "зелени клейкой", то она сама отнюдь не предел, а всего лишь промежуточное звено /ее переходный характер выражен мотивом "мостов", подразумевающим и некую 'другую сторону'/ и подлежит дальнейшим экспликациям и трансформациям. Конечно, стих "Земля, земля волнуется" мог бы читаться всего лишь как инцидентальная метафора, если бы не "мостов пролеты", "спички", 'затопленность дома', с одной стороны, и с другой -- если бы не мотив "спирта" и "воздуха" в стихотворении 3. Тем временем "спирт" и есть как прежнее, так и новое состояние "земли", или, иначе, -- та же 'взволнованная земля', но в ином онтологическом статусе: как уже говорилось, spiritus -- 'мужество, энергия', 'жизненная сила, жизнь', 'душа, дух' и 'воздух' viro -- 'дуть, веять', 'быть воодушевленным', 'дышать, жить', 'звучать',

но и 'шуметь, клокотать, бурлить, волноваться'. Большинство из этих 'сем' "спирта" как раз и реализовалось в "Весне" в виде более или менее отчетливо выраженных мотивов. Самое важное, однако, что "спирт" /и "воздух"/ был прежде "землей" в "земля волнуется" и в "зелени клейкой". Что касается стихотворения 2, то в весьма явственном виде оно и дает, так сказать, 'пред-спиртное' и 'предспиритуальное' состояние мира, его 'брожение' в мотивах "кружки синевы со льдом" и "пены" 'буревестников' /тут же переименованной в "песнь"/. В контексте народной культуры это соотносит стихотворение 2 с мартом /о чем ниже/. В контексте же "февраля"-Februus'a оно -- реализация лат. freta spirantia, где fretum -- 'бушевание, волнение', 'прилив, прибой', но и 'пролив' и поэтическое обозначение 'весны' как перехода от зимы к лету /что без труда опознается в мотивах "земля волнуется", "под мостов пролеты", "не находят броду", "пены буревестников", "дом Кругом затоплен" и др.; а 'предвестье' 'лета' позволительно усматривать в иницирующем стихотворении 3 мотиве "яблок", о чем тоже речь еще впереди/.

Стихотворения 2 и 3 не аддитивны по отношению к 1, а, как уже говорилось, являют собой его семантическую экспликацию. Первое же открывается мотивом 'погасшего'-'зажженного' /"заплавших огарков" и "Затеplen Апрель"/, т.е. меной 'света'-'огня': так сказать, искусственного на самобытный природный /ср. потом: "плывут, как спички, /.../ Сады и электрички" и переход на "соломину луча" и "Белым пламенем"/. Это позволяет 'датировать' семантику "Весны", соотносить ее с концом марта и началом апреля в народных представлениях.

Так, мотивика второго стихотворения соответствует народному именованию марта "грязновиком" или "грязником", а мартовских талых вод -- "мартовским пивом". У Пастернака это не только "нечистоты" или "грязь" и "пена", но и реализация речения "Мартовское пиво с ног сбило" в стихах "От кружки синевы со льдом, От пены буревестников Вам дурно станет" /кстати,

этот мотив постоянен у Пастернака: в "Письмах из Тулы" реализуется обрядность дня сорока мучеников и Мартовщина, т.е. празднества, попойки и варка пива в марте, и пословица "пить -- умереть"; в "Весне" с этим мартовским обрядом может соотноситься и мотив "песни" и "греха"/. Мартовские воды считаются в народе целебными: ими, в частности, умываются от веснушек и загара /ср. наличие в "Весне" семы 'кrapчатости-пегости-лепры-лепоты', а в "Письмах из Тулы" -- 'рябости'/. День 9 марта -- сороки святые или сорока мучеников /ср. мотив 'страстей' в "гуляет грех" и "ходят слезы падших"/, тогда день уравнивается с ночью /ср. мотив "гладиатора"/ и прилетают вещевременники-жаворонки /мотив "пернатых", "чаек" и "птиц" "В синем небе"/. День 17 марта -- Алексея теплого, "Алексея -- пролей кувшин", что имеет свою параллель в мотиве "кружки", с одной стороны, а с другой -- с "Алешей" и "кубком" из "Братьев Карамазовых". Более того: на Алексея, а в иных регионах -- на Благовещенье, выставляют улья, выносят пчел /ср. мотив 'воска' и связь с Пушкинским "Еще дуют холодные ветры..."/, начинает идти рыба -- со стану, на Благовещенье же -- хороший улов рыбы /см. наличие этого мотива в 2: "И бросьте размышлять о тех, Кто выехал рыбачить"/.

19-го марта -- день Дарьи-Грязные-Полубницы или Грязные Проруби; засори, замарай, оклады проруби. И ср.: "Не отлучайтесь К реке на прорубь" и "под мостов пролеты Сливают нечистоты".

Сема 'март' обнаруживается также и в "чайках": одно из рус. названий чаек /*Larus*/ и рыболовов /*Sterna*/ -- "мартышка", "мартынок", "мартын". При этом у Пастернака "чайки" эксплицируются и в виде семантизации корня 'март-' /т.е. соотносятся с 'Марсом'-'воинственностью' в мотивах "гладиатора", "буревестника" и подспудного 'География' в мотиве "рысака"/ и в виде семантизации лат. *lag* -- 'дух-предок' /"три короба"- 'гроба', затем - 'Februus' /.

Особо же знаменателен день 25 марта -- Благовещенье. Это -- третьи встречи весны, когда весна зиму поборола /ср. мотив

'Георгия'/: с этого дня в избах уже не зажигают огня и сжигают зимние постели, солому, перебираясь спать в клеть. Вот эта мена 'огня' и дана в мотиве "огарков", 'плывущих' "спичек" и сжигаемого "февраля"- "хлопка"- 'Februus'a'. К тому функционально Благовещение -- модель всего года-мира /как и новый год/: по этому дню судят и узнают обо всем годе -- как его проведешь, таков и весь год будет. В связи с этим более объясним и неожиданный мотив "февраля"- 'Februus'a' как переходной точки от старого к новому году в стихотворении 3.

В христианском аспекте Благовещение воспринимается как самый большой у Бога праздник -- в этот день даже в аду грешников не мучат, т.е. это день проявления Благодати Божьей, что у Пастернака получает характер 'любви' /и этим самым и на этом уровне упрочивает связь с категорией любви у Достоевского/. Вот это и отражено в "Весне" мотивами "ходят слезы падших", "птицы цедят, В синем небе щебеча, Ледяной лимон обеден", "Оглянись и ты увидишь /.../ Китеж, -- В светло-голубой воде".

26-го марта выпрягают лошадей из саней /ср. "играет по канавам -- Словно в яблоках рысак?"/, а 27-го марта -- Иоанна Лествичника, автора "Лъствицы", что отражено, по всей вероятности, в мотивах "реплики леса" --- "гладиатор органа" --- "Поззия!" --- "Во здравие жадной бумаги" --- "мостов пролеты" --- "песню" --- "Зоркость чердаков, в косом Переплете птиц и сучьев".

Апрель, с упоминания которого и начинается "Весна", в отличие от марта озаглавлен водой: "Апрель водою, март пивом" -- говорится в народе. Вот эта 'вода' и появляется в стихотворении 3 под видом мотивов "талъ" и "В светло-голубой воде", сменяющих "нечистоты" марта. Кстати, ни в 1, ни в 2 как таковая вода не упоминалась, она там присутствовала в подразумеваемом виде и в ипостаси "льда" и "слез". Не исключено, что в 3, обладая признаком "светло-голубой", т.е. 'света' и прежнего "синего неба", она -- 'вода крещения' /ср. погруженность Москвы в "воду" "С головой"/ и евангельская "вода живая" /Иоанн 3: 5;

4: 10--15/. Это тем более вероятно, что она предварена мотивами "слез" и "тали" и затем трансформируется в "спирт"- 'дух', в 'жгучую воду' или 'огонь-воду', которая знаменует собой единство земного и небесного и -- по христианским представлениям -- образует 'душу человека' /откуда в финале "Весны" и появление "лиц"/.

Не менее знаменателен в народном календаре и день 1-го апреля: это -- день "заиграй овражки" /у Пастернака "овраги" и затем "играет по канавам"/, Марьи-Захги-Снега /ср. "Затеplen Апрель", "Струпья снега на счету, И февраль горит, как хлопок", "Белым пламенем"/, а в христианской традиции -- Марии Египетской.

Наличие связей с апокрифом о Марии Египетской в "Весне" теперь уже очевидно. Это, в первую очередь, подспудная 'лепра' - 'проказа' - 'лепота' /ср. еще связанную с мотивом Египта эквивалентную 'лепре' 'оспу' в "Теме" цикла "Тема с вариациями"/, 'греховность' /'отчаяние' в "Не отлучайтесь К реке на прорубь", "По городу гуляет грех И ходят слезы падших"/ и мотив 'оглядки': прибывшая из Александрии блудница Мария несколько раз пыталась войти в Иерусалимский храм поклониться Святому Кресту, но некая неведомая сила преграждала ей вход; в отчаянии она оглянулась и увидела явление Девы Марии, которая простила покаявшуюся блудницу и позволила войти ей в храм. Не сложно понять, что функция виденья Богоматери возложена в "Весне" на мотив "Китежа". В контексте же интертекстуальных связей "Весны" с Достоевским здесь имеет место также и реминисценция Лизаветы Смердящей из "Братьев Карамазовых" и параллели Марии Египетской -- Марьи Лебядкиной /см. эпизод на паперти церкви Рождества Богородицы в "Весах" -- Достоевский 1974, 10: 120--126; анализ связей этого эпизода с апокрифом о Марии Египетской см. в: Смирнов 1979 или 1981: 146--151/. Так, на этом уровне, сходятся воедино глубинные семы 'мать-земля', 'пребожествление' и 'поэтическое творчество' /попутно заметим, что в византийско-русской традиции Богородица -- покровительница риторов; см. Псырко 1979/.

Народный календарь -- не механическая последовательность дней, недель, месяцев и времен года, а связный самопорождающийся временной цикл года и жизни мира: его актуальные состояния -- трансформанты состояний предшествующих и одновременно модель /'пре-текст'/ последующих /будущих/ состояний. Поэтому по актуальному состоянию более наблюдательным уже известно, каким будет будущее. Такой семантический самопорождающий механизм лежит и в основе художественного текста, особенно отчетливо эксплицированный авангардом. И именно авангард, а не этнография, выявляет его и в дешифруемых им структурах мифопоэтических представлений. Так, по народному календарю, март соотносим с августом: "Март похоронит, август схоронит" /речь о посевах и урожае/. То же имеет место и у Пастернака -- ср. зеркальную соотнесенность друг с другом стихотворений "Март" и "Август" /2 и 14/ в композиции цикла "Стихотворения Юрия Живаго". Семантика 'августа' содержится и в "Весне". Она обособляется многократно.

Связью с подспудным мотивом Марии Египетской и "Бесов", где упоминается, что Ставрогин, возлюбленный Лебядкиной, "был даже в Египте и заезжал в Иерусалим" /Достоевский 1974, 10: 45/.

Общей семантикой слова "август": лат. *augustus* -- 'возвышенный, священный', 'высокий, величественный, почтенный'; *Augusta* -- титул жен, матерей, дочерей и сестер императоров /ср. мотив "подруги" и заглавие "Сестра моя -- жизнь"/ и название ряда городов, основанных при императорах /с 30-го года до н.э., т.е. в евангельские времена; ср. мотив "города"= 'земли', который, в виду мотива "греха" сохраняет в себе и библейские связи 'земля=город=блудница'/; *Augustalis* -- августалии, игры в честь Августа /ср. "играет по канавам"/, *praefectus praetorio Augustali* -- римский префект Египта; *Augustamnica* -- Августамника, название восточной части нижнего Египта со времен Диоклетиана.

"В яблоках рысак", 'оглядка' и "Китеж" открывают подспудную связь этих мотивов с праздником Преображения, т.е. с 6 ав-

густа, который в народе именуется также вторым Спасом или "яблочным Спасом": "Пришел Спас -- всему час: яблоки зреют", "На второй Спас и нищий яблочко съест", "До второго Спаса не едят никаких плодов, кроме огурцов. /.../ Со второго Спаса едят яблоки" и т.д. /см.: Даль 1984: 316--317, а о марте и апреле -- 305--307/.

Трансформация "зеленой скамейки" в "рысака" имеет свою обоснованность не только в народной культуре, но и в собственно Пастернаковской системе. Цикл "Художник" открывается мотивом "оглоблей" и "верстака", а завершается 'въездом' "на коне на паперть" и на 'высоты' "судьбы" /Пастернак 1965: 381 --385/. Это роднит Пастернаковского 'всадника' и 'коня' со св. Георгием и со смыслом 'Спаса-Спасителя' /ср. 13-й, центральный текст "Сказка" в "Стихотворениях Прия Живаго"/. Все это значит, что "В яблоках рысак" куммулирует в себе как смысл 'искусства-Пегаса', так и смысл христианского 'искупления-спасения' /а в культовом годовом цикле -- Рождество, Благовещение, Пасху и Преображение/.

Особая отмеченность Преображения, 6-го августа, у Пастернака имеет и биографическую основу /хромота Пастернака в результате падения с лошади в детстве, которая, по его мнению, радикально перестроила его судьбу; см.: Флейшман 1977: 197--198/, которая в поэтической системе трансформировалась, в частности, в мотив "второго рождения" и 'хромоты' с ее мифо-библейскими коннотациями и стала наиболее фундаментальным показателем Пастернаковского 'поэта'. В "Весне", кроме "рысака" "в яблоках", присутствие Пастернаковского alter ego заметно и в финальной строфе, в мотиве если и не 'хромоты', то, во всяком случае, 'падения': "В эти дни теряешь имя, Толпы лиц сшибают с ног, где потеря имени -- отсылка к мене имени Иаков на Израиль /Бытие 32: 28/. Попутно небезынтересно отметить, что биографическое падение с лошади в день Преображения результативало у Пастернака контаминацией греческого Пегаса, римского Гения, народного Егория и Спаса. С особой четкостью эта кон-

таминация видна в удвоенности Юрия и Евграфа Живаго: последний -- не только танственный 'Ангел Хранитель', но и 'ведающий писанием' /ср. в финальной главке "Эпилога" романа "Доктор Живаго": "Они перелистывали составленную Евграфом тетрадь Юриных писаний, не раз ими читанную, половину которой они знали наизусть", где "писания" -- семантический повтор имени "Евграф" от греч. *eu-* -- 'хорошо' и *graphō* -- 'писать', а воинский ранг Евграфа -- "генерал-майор" -- буквально 'главный-старший' -- 'предок' от лат. *genere* и *major*/.

Последовательность от "зелени клейкой" к мотивам "В синем небе", "Китех", "прозрачны крыши и хрустальны колера?" обратна Пушкинской последовательности "из чудного царства воскового, Из душистой келейки медовой" -- "клеякие листочки", что значит, что стихотворение 3 должно читаться как эквивалент и экспликация "царства воскового", а этим самым и как экспликация мифологемы 'поэт' в речи Ивана Карамазова и продвижение вспять к семе 'Пушкин' /ср. наличие 'египетской родословной' семы 'Пушкин-поэт' в "Теме с вариациями"/.

В итоге Пастернаковская 'весна' сближается с 'весть, вещать' и оборачивается глубинным смыслом 'вещей весны' или 'вещего мира', порождения миром 'поэта' или, еще точнее, эпифанирования мира в своем 'поэто-генном' качестве. Этим самым тут осуществляется, но в модифицированном виде, и заключительный постулат учения Заратустры "О поэтах" /Ницше 1981: 112/:

"Я видел уже поэтов изменившимися и направившими взоры против самих себя.

Я видел приближение кающихся духов: они выросли из них. -- Так говорил Заратустра".

В предваряющем "Весну" стихотворении "Я понял жизни цель и чту..." /Пастернак 1965: 87--88/ мотив "апреля" сопровождается мотивами "угля" и "кузнеца". В следующих же за "Весной" стихотворениях "Ивака", "Стрижи", "Счастье" и "Эхо" /там же:

90--92/ изобилуют мотивы 'ювелирных изделий': "стеклярус", "кружево", "Сережек аметистовых И шишек из сапфира", потом мотивы "торжества", 'кипящего котла', 'заштемпелеванности теплом', 'океана' "Расплавленных почек", "березовых куп", 'россыпи звезд', "песня железною цепью", "каплет со стали тоска". Вся эта парадигма выстраивается в последовательную трансформацию 'уголь' --- 'драгоценности' --- 'варка-плавление-выжимание' /стих "Кустарника" сгусток не выжат/ --- "каплет со стали тоска", т.е. от 'тверди земной' /"уголь"/ через 'плавку-преображение' к 'тверди небесной' /"сталь"/. Промежуточный уровень занимают "листва"- "почки". Этот же статус свойственен и инициальным "почкам"- "огаркам" "Весны". О мифосимолической связи "зелени" с "углем" у Пастернака я уже говорил, разбирая "Письма из Тулы". Здесь же уместно остановиться на ином обосновании этой связи.

'Прозрачность', 'хрустальность', 'зоркость', "ледяной лимон" в 3, "пышные брыжи и фикмы" в 1 и обилие 'ювелирных' атрибутов природы в последующих стихотворениях позволяют почти с полной уверенностью судить, что Пастернак руководствуется лат. названием "почек": гемма -- 'почка, глазок', но и 'драгоценный камень', 'самоцвет', преимущественно прозрачный; 'печать', 'перстень с печатью'; 'глазки на павлиньем хвосте'; 'жемчужина', перен. 'перл, краса, украшение'; гемма -- 'пускать почки'; 'быть осыпанным драгоценными камнями'; 'переливаться, блистать, сверкать' /от geno и gigno -- 'рожать', '/по/рождать', 'производить на свет'; 'возникать'/. В этом свете понятнее становятся стихи в "Счастье":

"На плоской листве. Океане
Расплавленных почек. На дне
Бушующего обожанья
Молящихся вышине.

Кустарника сгусток не выжат.
/.../
• Как жимолость -- россыпью звезд.",

где 'расплавленность' и "На дне" реализуют семантику 'жемчуга' - 'души' /кстати, народная этимология выводит "жемчуг" от "земля"/.

Вторая строфа с ее сквозной семантикой 'стона-стенанья' подтверждает эту догадку: в ней реализуется омоним гема -- 'стонать, охать, издавать жалобные звуки'; 'ворковать'; 'скрипеть, трещать'; 'выть, издавать гул, реветь'; 'вдыхать, скорбеть, жалеть, сетовать, оплакивать' и gemulus -- 'стонущий'. Небезынтересно также видеть тут и вычленяемое ге- или гео-, которые Пастернак воспринимает как греч. Ге, т.е. Гей /мать-земля/ и как подспудно наличествующий в 3 'Георгий' /georgos -- буквально 'земледелец'; ср. еще возможность во второй строфе стихотворения 1 анаграммы 'гор - орг' и 'агра' со смыслом 'земля' и 'жертва'/.

Русское название апреля /а иногда и марта/ -- "березозол" от "береза" /восходящее, как и "болото", к 'белый, блестящий, сверкать'/ и "зол" /"зола" и "зеленый", также "золото"/, которое этимологи относят с др.-инд. jvalati -- 'горит', с одной стороны, а с другой, связывают с д.-в.-н. kolo -- 'уголь'. Пастернак в названии 'березо-зол' слышит одновременно одно и другое, т.е. и 'зелень' и 'золу', что, кроме прочих мотиваций, и позволяет ему называть "почки" -- "огарками" /ср. аналогичное катахристическое состояние в "Письмах из Тулы": "На глаз нельзя сказать, где трава, где уголь. Мерцала звезда. /.../ дрожало отраженье березки. Ее лихорадило" или "Этот остался за фасадом, изда зеленого ящика. Но нельзя сказать, где трава, где уголь" -- Пастернак 1932: 41--42/.

И, наконец, самое слово "огарки" звучит для Пастернака как лат. Agaricus -- именно '/древесная/ губа, губка', переименованная в третьей строфе как "Греческая губка".

Возможно, что существует некая античная или народная славянская мифологема 'губки', но поскольку мне ее пока обнаружить не удалось, приходится констатировать факт, что в "Весне" семантические связи с остальными мотивами у этой "губки" относительно слабы. Это может значить, что "губка", тут всего лишь 'переключатель', 'трансформирующее звено', при помощи которого мир переводится в иной -- поэтический --

статус /или, иначе, звено, при помощи которого выявляется
исконное 'поэтическое начало' мира/. Тогда "губка" могла бы
считаться эквивалентом таких Пастернаковских 'переключате-
лей' как, например, зеркала или алеmbики, отраженья или ре-
шета, петли-завитки или восьмерки, на мотивном уровне, а на
уровне речевых средств -- хиазмы, сравнения, повторы и т.д.
Однако, это уже проблематика более общих свойств и механиз-
мов как частной поэтики Пастернака, так и общей поэтики
авангарда.

А. Введенский. Полное собрание сочинения. Том I. Вступительная статья, подготовка текста и примечания М. Мейлаха. Adris, Ann Arbor 1980.

В. Даль. Толковый словарь живого великорусского языка. Том II. М., 1979.

В. Даль. Пословицы русского народа. Сборник В. Даля. В двух томах. Том второй. М., 1984.

И.Р. Деринг-Смирнова, И.П. Смирнов. Очерки по типологии культуры. ... --- реализм --- /.../ --- постсимволизм /авангард/ --- ... Зальцбург, 1982.

Ф.М. Достоевский. Полное собрание сочинений в тридцати томах. Том 8: Идиот. Л., 1973.

Том 10: Бесы. Л., 1974.

Том 14: Братья Карамазовы. Книги I-X. Л., 1976.

P.A. Jensen. Boris Pasternak's "Opredelenie poezii". /In:/ Text and Context. Essays to Honor Nils Ake Nilson. Edited by Peter Alberg Jensen, Barbara Lönnqvist, Fiona Björling, Lars Kleberg, Anders Sjöberg. Almqvist and Wiksell International, Stockholm, 1989.

А. Маймескулов /A. Majmieskulow/. "Весна" Пастернака. /Дескриптивный уровень/. "Dissertationes Slavicae" -- Supplementum; Boris Pasternak. Szeged, 1988.

Мифы народов мира. Энциклопедия. Том первый: А--К. М., 1980.
Том второй: К -- Я. М., 1982.

К. Moszynski. Kultura ludowa Slowian. Том II: Kultura duchowa, cz. 1. Warszawa, 1967.

Ф. Ницше. Так говорил Заратустра. Перевод с немецкого Ю.М. Антоновского. Chalidze Publications, Нью-Йорк, 1981.

В. Пастернак. Стихотворения и поэмы. М.-Л., 1965.

Воздушные пути. Проза разных лет. М., 1982.

И.В. Поньрко. Богородица -- покровительница риториков. /В:/ Русская и грузинская средневековые литературы. Л., 1979.

В.Я. Пропп. Исторические корни волшебной сказки. Л., 1986.

А.С. Пушкин. Стихотворения. Поэмы. Сказки. Вступительная статья и примечания Д. Благого. М., 1977.

И.П. Смирнов. Древнерусские источники "Бесов" Достоевского. /В:/ Русская и грузинская средневековые литературы. Л., 1979.

Диакронические трансформации литературных жанров и мотивов.

"Wiener Slawistischer Almanach", Sonderband 4. Вена, 1981.

Порождение интертекста /Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б.Л. Пастернака/. "Wiener Slawistischer Almanach", Sonderband, 17, Вена, 1985.

В.Н. Топоров. Поэтика Достоевского и архаичные системы мифологического мышления /"Преступление и наказание"/. /В:/ Проблемы поэтики и истории литературы. Сборник статей. Саранск, 1973.

MOV@AT- "МУЗЫ": Соображения об имени и предыстории образа /К оценке фракийского вклада/. /В:/ Славянское и балканское языкознание. Античная балканистика и сравнительная грамматика. М., 1977.

Б.А. Успенский. Филологические разыскания в области славянских древностей. /Реликты язычества в восточнославянском культе Николая Мирликийского/. М., 1982.

Е. Фарино. "Тайны ремесла" Ахматовой. "Wiener Slawistischer Almanach", Band 6. Вена, 1980.

Мифологизм и теологизм Цветаевой /"Магдалина" -- "Царь-Девница" -- "Переулочки"/. "Wiener Slawistischer Almanach", Sonderband, 18, Вена, 1985.

"Бузина" Цветаевой. "Wiener Slawistischer Almanach", Band 18, Вена, 1986.

"Кусок" Хлебникова. Опыт интерпретации. "Dissertationes Slavicae", XIX, Szeged, 1988.

Бульвар, собаки, тополя и бабочки. /Разбор одной главы "Охранной грамоты" Пастернака/. "Studia Slavicae Hungaricae", XXXIII. Будапешт, 1987.

Археопэтика "Писем из Тулы" Пастернака. "Wiener Slavistischer Almanach", Sonderband 20: Mythos in der Slawischen Moderne. Herausgegeben von Wolf Schmid. Вена, 1987.

Поэтика Пастернака. /"Путевые записки" -- "Охранная грамота"/. "Wiener Slavistischer Almanach", Sonderband 21. Вена, 1988.

Пушкин в "Теме с вариациями" Пастернака. "Dissertationes Slavicae", XX. Вена, 1988.

Дешифровка II: Паронимия -- Анаграмма -- Палиндром в поэтике авангарда. /Русскоязычный вариант в печати в журнале "Russian Literature", Амстердам. Хорватский перевод в: Pojmovnik Ruske Avangarde. Sedmi svezak. Uredili Aleksandar Flaker i Dubrovka Ugresić. Zagreb, 1988.

М. Фасмер. Этимологический словарь русского языка. Том. I. М., 1986. Том II. М., 1986. Том III. М., 1987. Том IV. М., 1987.

А. Flaker. Die Straße: Ein neuer Mythos der Avantgarde. Majakovskij, Chlebnikov, Krleza. "Wiener Slavistischer Almanach", Sonderband 20: Mythos in der Slawischen Moderne. Herausgegeben von Wolf Schmid. Вена, 1987.

Л. Флейшман. Автобиографическое и "Август" Пастернака. "Slavica Hierosolymitana", Vol. I. Иерусалим, 1977.

Ворис Пастернак в двадцатые годы. Wilhelm Fink Verlag. München, 1981.

В. Хлебников. Творения. М., 1986.

"ВЕСНА" ПАСТЕРНАКА
/дескриптивный уровень/

А. Маймескулов

ВЕСНА

1

Что почек, что клейких заплывших огарков
Налеплено к веткам! Затеplen
Апрель. Возмужалостью тянет из парка,
И реплики леса окрепли.

Лес стянут по горлу петлею пернатых
Гортаней, как буйвол арканом,
И стонет в сетях, как стенает в сонатах
Стальной гладиатор органа.

Поэзия! Греческой губкой в присосках
Будь ты, и меж зелени клейкой
Тебя б положил я на мокрую доску
Зеленой садовой скамейки.

Расти себе пышные брызги и фигмы,
Вбирай обрака и овраги,
А ночью, поэзия, я тебя выжму
Во здравие жадной бумаги.

2

Весна! Не отлучайтесь
К реке на прорубь. В городе
Обломки льда, как чайки,
Плывут, крича с три короба.

Земля, земля волнуется,
И под мостов пролеты
Затопленные улицы
Сливают нечистоты.

По ним плывут, как спички,
Сквозь холод ледохода
Сады и электрички
И не находят броду.

От кружки синевы со льдом,
От пены буревестников
Вам дурно станет. Впрочем, дом
Кругом затоплен песнью.

И бросьте размышлять о тех,
Кто выехал рыбачить.
По городу гуляет грех
И ходят слезы падших.

3

Разве только грязь видна вам,
А не скачет таль в глазах?
Не играет по канавам -
Словно в яблоках рысак?

Разве только птицы цедят,
В синем небе щебеча,
Ледяной лимон обеден
Сквозь соломину луча?

Оглянись и ты увидишь
До зари, весь день, везде,
С головой Москва, как Китеж, -
В светло-голубой воде.

Отчего прозрачны крыши
И хрустальны колера?
Как камыш, кирпич кольца,
Дни несутся в вечера.

Город, как болото, топок,
Струлья снега на счету,
И февраль горит, как хлопок,
Захлебнувшийся в спирту.

Белым пламенем измучив
Зоркость чердаков, в косом
Переплете птиц и сучьев -
Воздух гол и невесом.

В эти дни теряешь имя,
Толпы лиц сшибают с ног.
Знай, твоя подруга с ними,
Но и ты не одинок.

Три стихотворения, печатавшиеся первоначально как самостоятельные, во втором издании сборника "Поверх барьеров" /1929/ составили микро-цикл, связанный общим авторским заглавием и внутренней нумерацией 1-2-3, задающей определенную последовательность его компонентам /Пастернак 1965: 88--90, варианты и комментарии см. на с. 588 и 626--627/. Так образовалась озадачивающая с "природной" точки зрения хронологическая инверсия данной тут Пастернаковской весны: цикл открывается мотивом "апреля" /1/, но завершается мотивом "февраля" -- в стихотворении 3 февраль представлен в его финальном состоянии /"Струлья снега на счету, И февраль горит..."/. Любопытно при этом, что данная композиция как будто запроектирована уже в самом начальном живописно-метафорическом образе весенних почек, сквозь который "мерцает", говоря терминами Ингардена, /Ingarden 1967: 9, 12--14, 38--40/, "вид" свечных огарков, эвоцирующем инвертированную именно в порядке "начало /весны/ -- конец /зимы/" антитезу: так, согласно Словарю /1981--1984/, "почка" есть "зачаток /листка", а "огарок" -- "остаток /свечи/". Именование мотива, имеющего в своем имени смысл "начало", именем мотива, содержащим в себе смысл "конец", вскрывает, как можно предполагать, некое глубинное свойство Пастернаковского мирозерцания, с одной стороны, а с другой, -- в данном явлении композиционной обратности "апреля" и "февраля" можно усматривать и характерную для русского авангарда "перестановку местами причины и следствия или даже уравнивание их как одного диалектического целого" /Faruno 1986: 117, примеч. 12/.

Так, с помощью метафоры "почки-огарки" /по конструкции -- сравнительной/ лирическим "Я" вычленяется из мира, определенного координатами "я - здесь - сейчас" -- другой мир, мыслимый, вспоминаемый. Из мира "апреля" вычленяется мир "февраля", не только как предшествующий ему, но и превосхитивший и 'породивший' его. В метафорической системе произведения как цикла "апрель" 'загорается' /"затеplen апрель"/ от 'горящего' и 'сгорающего' "февраля" /"и февраль горит как хлопок, захлебнувшийся в спирту"/, причем 'горение' "февраля" в стихотворении 3 опирается также на переносное значение слова "гореть" -- "быстро изнашиваться, рваться" /Некрасова 1982: 94/.

Встроенная таким образом уже в начало текста стихотворения /и всего цикла/ оппозиция "новое - старое" или же "старое - новое", заключена также в семической общности двучлена метафоры "почки-огарки", которую можно определить как 'большое украшающее количество' /по аналогии с рождественской елкой, знаменующей рубеж старого и нового/. Семья этой задается важнейшая инвариантная для поэтического мира Пастернака тема, как установил Жолковский, /1974: 17/, -- "великолепие, интенсивность, ослепительность" бытия, смыкающаяся с темой "обилие" /реализованной здесь разговорной восклицательной конструкцией с местоимением "что": "Что почек, что клейких заплывших огарков..." -- в значении "какое большое количество! как много!" -- Словарь 1981--1984/.

Глагольная метафора "затеplen апрель", переводящая на уровне метафорической живописности крупный план "почек-огарков" в целостно-обобщенную картину весеннего леса/парка, получает своеобразный аналог пересечения сем 'горение' и 'большое украшающее количество' на фонологическом уровне текста: "НАЛЕПЛЕНО" - ЗАТЕПЛЕН".

Так Пастернаком моделируется не только образ его "весны", но и отношение "Я" к создаваемой им в речевом акте моде-

ли /весны/, трансформирующее тему "великолепие" в ее предельный по содержанию вариант -- "великолепие выше сил" /кстати, формула эта заимствована из Пастернаковского стихотворения, посвященного описанию рождественской елки, -- "Вальс со слезой"/. Выход в тему "бессилие от интенсивности" бытия /определение Жолковского, 1974: 18/ сопровождается 'озвучением' зрительной до сих пор картины весны: "И реплики леса окрепли". Реализованная в мотиве "реплик" "соносфера" мира текста, его звуковой мир¹, пребывает здесь еще только в латентном состоянии в виде фонологического коррелята "НАЛЕПЛЕНО" -- "ЗАТЕПЛЕНО" -- "РЕПЛИКИ" -- "ОКРЕПЛИ" /тема 'крепкости-силы' дополнительно резонируется здесь звуком "р" на фоне его отсутствия в группе 'Л-ЕПЛЕ-И'/.

Кульминацию темы весеннего 'бессилия'² являет звуковая картина весны во 2-ой строфе: "Лес стянут по горлу петлею пернатых Гортаней, как буйвол арканом, И стонет в сетях, как стенает в сенатах Стальной гладиатор органа". Опорный для метафорической структуры строфы мотив 'сдавленности горла' оказывается также чрезвычайно существенным с точки зрения лирической коммуникации, речевой ситуации "Я", выражающей отношение "Я" к содержанию высказывания, ибо "горло", метафоризуя весеннюю гулкость и звонкость воздуха, актуализирует также /по принципу метонимии/ значения устойчивых выражений "во все горло /кричать, петь/ -- очень громко" и "слезы" /или рыдания/ подступили к горлу" /Словарь 1981--1984/. Так, образ 'сдавленности горла' от избытка чувств, усиленный тройной метафорой "петли", "аркана", "сети" с отвечающими им глаголами "стянут", "стонет", "стенает" /звуковая группа 'СТЯН-Т/СТОН-Т/СТЕН-Т' дополнительно выделяет общую сему 'мука, страсть'/, и определяющий весеннее состояние мира, является одновременно и проекцией внутреннего состояния "Я". И так определяется переход к теме творчества, искусства, мотивируемый также отчасти, как можно предполагать, и поэтической реализацией *opinio*

сложился 'творчество рождается в муках', но и переводимый сразу же в сугубо индивидуальный, Пастернаковский план, выраженный на уровне высказывания в форме адресованной речи -- обращении "Я" к поэзии: "Поэзия! Греческой губкой в присосках Будь ты...". /Ср. в этом контексте: "Февраль. Достать чернил и плакать! Писать о феврале навзрыд, Пока грохочущая слякоть Весною черною горит" -- Пастернак 1965: 65/.

Предъявленная "поэзии" 'желательная' программа "Я" формулируется при помощи повелений "будь", "расти себе...", "выбирай", которые в поэтической речи утрачивают, как считает Ковтунова, прямое побудительное значение за счет появления переносных модальных значений и обозначают здесь не столько "ирреальное действие, желаемое и целиком относящееся к плану будущего /как это вытекает из значения форм повелительного наклонения/, но реальное "действие, которое уже происходит в момент речи" и которое можно истолковывать примерно так: "это происходит, и пусть это продолжается" /о повелительном наклонении в поэтической речи см. Ковтунова 1986: 119--120/. Подчеркнем в связи с этим, что поэтическое общение "Я" с миром реализуется согласно данной программе /"поэзии-губки"/ уже самой конструкцией этой речи и выражением ее посредством отношения "Я" к действительности. Добавим также, что метафора "поэзия-губка", понимаемая Пастернаком как орган восприятия, а не воздействия, по мнению Жолковского, относится именно к ситуации "выше сил", детерминирующей пассивное, настроенное на восприятие, вчувствование, а не вторжение в мир, преклонение "Я" поэта перед великолепием бытия /Жолковский 1974: 41; ср. еще Uzagović 1981: 273--280; см. также Пастернак 1982: 11/³... и меж зелени клейкой Тебя б положил я на мокрую доску Зеленой садовой скамейки. Расти себе пышным брыжжи и фиги, Выбирай облака и овраги, А ночью, поэзия, я тебя выжму Во здравие жадной бумаги".

Не случайно поэтому появление в данном контексте мотивов

"зелени клейкой" /предвосхищенной "клейкими" почками-огарками/ и "зеленой садовой скамейки" как художественных реминисценций, отсылающих к творчеству Достоевского, по наблюдению Смирнова, "одновременно и к роману "Идиот" /зеленая скамейка в Павловском парке, на которой Мышкин встречается с Аглаей и Настасьей Филипповной/, и к началу исповеди Ивана Карамазова: "Жить хочется, и я живу, хотя бы и вопреки логике. Пусть я не верю в порядок вещей, но дороги мне клейкие, распускающиеся весной листочки..." /Смирнов 1985: 152--154, примеч. 76/. Там же, проследившая Пастернаковскую интертекстуальность, исследователь говорит, что в данном примере, "объединяя реалии, взятые из двух произведений Достоевского, Пастернак вкладывает в эти предметы один и тот же виталистический смысл и тем самым намекает на инвариантную для прозы Достоевского тему невычислимой, непредсказуемой и не подлежащей досрочному обрыву "живой жизни"...

Оба цитатных образа можно рассматривать также в аспекте особого, поэтического "метаязыка", привлекаемого "Я" ради 'разговора' не столько о поэзии, сколько -- с поэзией. В этой связи "зелень клейкая" и "зеленая садовая скамейка" функционируют по принципу "чужого слова", призванного здесь наглядно для поэзии аргументировать программу "Я". Возникающая таким образом своеобразная "диалогичность" не может не ассоциироваться с важнейшим принципом поэтики Достоевского, открытым Бахтиным. Отмеченная Ивановым /1983: 436, 452, прим. 77/ общность Бахтина и Пастернака /как автора "Детства Люверс"/ в понимании темы "другого человека", обусловленная ролью марбургской школы в формировании философского мышления обоих, представляется в контексте данных наблюдений перспективным исследованием, не могущим быть однако развитым в настоящей статье. Здесь же только подчеркнем еще раз ту особенность, что обращенность "Я" к поэзии влечет за собой перевод речи на язык, так сказать, самой поэзии.

Мотивом "зелени клейкой" объясняется также -- в некотором отношении -- Пастернаковская 'жадность к творчеству' /А ночью, поэзия, я тебя выжму Во здравие жадной бумаги"/, так как "клеякие весенние листочки" Достоевского воплощают в связи с темой Ивана /в его большом мировоззренческом споре с Алешей/ тему "жажды жизни" /Бочаров 1985: 210--230/.

Сквозь Пастернаковский образ "зелени клейкой" можно провести еще одну ассоциативно-смысловую линию, связанную и с творчеством Пушкина, к стихотворению которого "Еще дуют холодные ветры...", по наблюдению Бочарова, восходят "клеякие весенние листочки" "Братьев Карамазовых": "Скоро ль у кудрявой у березы Распустятся клейкие листочки" /Пушкин 1968: 56/. Но автотематическое стихотворение Пастернака /кстати, первоначально, как самостоятельное, озаглавленное - "Поэзия весной"/ ассоциируется не столько с "весенним" стихотворением Пушкина, сколько с его программной "Осенью", произведением отнюдь не принадлежащим, как и Пастернаковское, к пейзажной лирике, а говорящим о русской природе и слитой с этой природой жизни "как условию поэтического вдохновения, творческого акта, о котором, собственно оно и написано" /Гинзбург 1974: 224/.

Так, благодаря адресованной речи поэтического "Я" Пастернака раскрывается его способность, говоря словами Бахтина, "смотрения на себя в зеркало: своими и чужими глазами одновременно" /Бахтин 1977: 302/. Второе стихотворение Пастернаковского цикла, открывается обращением "Я" к весне на "вы" /"Весна! Не отлучайтесь К реке на прорубь..."/, которое вносит в отношение "Я" к "весне" оттенок почтительности по поводу ее всегдашней новизны /ср. в стихотворении "Закрой глаза. В наиглушащем органе...": "Им, как и мне, невмочь с весною свыкнуться, Не в первый раз стараюсь, -- не привык" /Пастернак 1965: 189/ или в "Опять весна": "Это поистине новое чудо,

Это, как прежде, снова весна" /там же, с. 406/. С другой стороны, такое обращение /на "вы"/ вновь приближает речь "Я" к понятию своеобразной поэтической "интерсубъективности", если воспользоваться тут понятием из феноменологии Гуссерля, связанным с категориями "Его" и "alter ego", "Я" другого /см. об этом Степанов 1985: 207 и след./.

Ситуативным контекстом речевого акта "Я" является в стихотворении 2 мартовская оттепель в городе, моделированная на уровне поэтического пространства как "затопленность", эквивалентная поэтической "затепленности" в стихотворении 1 /на грамматическом и звуковом уровнях это подчеркивается параллелизмом глаголов: "затеплен" -- "затоплен"/. Предположение о "мартовском" хронотопе стихотворения 2 поддерживается аналогичными признаками Пастернаковских "мартов" /подсказано Ежи Фарино/.

Итак, "вид" городского пространства определяется мотивом 'талой воды': "И под мостов пролеты Затопленные улицы Сливают нечистоты. По ним плывут, как спички, Сквозь холод ледохода Сады и электрички И не находят броду". Эта погруженность весеннего города в грязную от растаявшего снега воду, его 'плавучесть' /любопытным образом перекликающаяся с автохарактеристикой Пастернака: "Меня привлекала необычность обычного /.../ Наивысшее удовлетворение получается в том случае, когда удается передать с а м у ю а т м о с ф е р у бытия, то охватывающее целое, то полное окружение и обрамление, в которое погружены, в котором плавают все описанные предметы"/ призвана в стихотворении 'конкурировать' с другим "видом" -- пространством реки, куда пытается удалиться из города "весна": "Весна! Не отлучайтесь К реке на прорубь..."; "От кружки синевы со льдом, От пены буревестников Вам дурно станет" -- так увидена "Я" с большой высоты речная "прорубь", "и бросьте размышлять о тех, Кто выехал рыбачить"/.

Заметим, что употребленные в повелительном наклонении

глаголы "не отлучайтесь", "бросьте размышлять" опять выполняют здесь особую, противоречивую по отношению к первичному значению формы повелительного наклонения функцию, которая в классификации Ковтуновой получила определение "повелительно-го изобразительного" или "повелительного событийного": "в подобном употреблении глаголы в повелительном наклонении рисуют картину, воспринимаемую говорящим или сообщают о совершающихся событиях" /Ковтунова 1986: 120--121/. Так, стараясь 'переубедить' "весну", "Я" рисует перед ней заманчивую и привлекательную для нее картину, прибегая к ее же "языку". На этом языке "обломки льда", истанвакшего на городских улицах, превращаются в "плывущие чайки", которые, словно истые вестники весны /ср. в стихотворении "Любить иных -- тяжелый крест...": "Весною слышен шорох снов И шелест новостей и истин" -- Пастернак 1965: 359/, "кричат с три короба", т.е. 'обещают много новостей' /Словарь 1981--1984/. "Дома и электрички" переводятся на язык, объединяющий обе поэтических картины: "затеппенности" весны в стихотворении 1 и "затопленности" -- в разбираемом, а также антиципируют "горение" февраля в стихотворении 3: "По ним плывут, как спички, Сквозь холод ледохода Сады и электрички И не находят броду". Так тоже объединяется, становится общим язык "весны" и "поэзии", поэтому самым убедительным аргументом, который выдвигается "Я" в его "полемике" с "весной", является коварное признание "Я" /с оглядкой, выраженной вводным словом "впрочем"/ в том, что путь "весне" на реку -- отрезан: "Впрочем, дом Кругом затоплен песнью". Так, поэзия города побеждает даже 'стихогенный', по определению Фарино, мотив "кружки синевы со льдом" и с "леной буревестников", -- вариант ключевого в поэтике Пастернака мотива "пива" /см. Фарино 1987: 245--246, 271, примеч. 10/, атрибутирующий речное пространство загорода.

Возвращаясь же к мотиву "спичек", отметим в этой связи срединное, промежуточное положение стихотворения в цикле, позволяющее посредством "спичек", 'поджигающих' "февраль" в

стихотворении 3 и 'разжигающих' "апрель" в 1, также относить его к 'потерянному' /на уровне именования/ "марту".

Заключительное четверостишие этого стихотворения тоже оформляется на художественном 'городском' метаязыке Достоевского и Блока, единственно возможном для 'диалога' "Я" с "весной" в городе: "И бросьте размышлять о тех, Кто выехал рыбачить. По городу гуляет грех И ходят слезы падших". Ср. в этом контексте сон князя Мышкина в парке на зеленой садовой скамейке: "Наконец, пришла к нему женщина; он знал ее, знал до страдания; /.../ В этом лице было столько раскаяния и ужаса, что казалось -- это была страшная преступница и только что сделала ужасное преступление. Слеза дрожала на ее бледной щеке /.../" /Достоевский 1973: 352/ и мотивы "греховности" в "мартовских" стихотворениях Пастернака: "Дворы тонули в скверне. Весну за взлом судили. Шли к вечерне, И паперти косил повальный март" /"Сегодня мы исполним грусть его..." -- Пастернак 1965: 66/; "Дремала даль, рядясь неряшливо Над ледяной окрошкой в иней, И вскрикивала и покашливала За пьяной мартовской ботвиньей" /"Встреча", -- там же, с. 157/; "Его /марта - А.М./ грехи на мне под старость скажутся, Бродивших верб откупоривши штоф, Он уходил с утра под прутья саженцев, В пруды с угаром тонувших кустов" /"Закрой глаза. В наглушайшем органе..." -- там же, с. 189/. А в ранней редакции стихотворения "Город" /1916/ сохранилась прямая Пастернаковская отсылка к Достоевскому: "Это -- черною божбою Над тобою бьется пригород Тьмутараканью В падучей. Это -- "Бесы", "Подросток" и "Бедные люди"..." /хотя географическое пространство стихотворения указывало на Москву/ /Пастернак 1961: 389/.

Пастернаковская тема города тесно связана также и с творчеством Блока, Петербург которого был для Пастернака "полон повседневной прозы, питающей поэзию драматизмом и тревогой" /Пастернак 1982: 430/. Через весь Блоковский цикл "Город" проходят образы "падших дев" /Безродный 1986: 208--209/ -- см.

напр., в стихотворении "Улица, улица...": "Тени беззвучно спешащих Тело продать И забвенье купить, И опять погрузиться В сонное озеро города -- зимнего холода..." /Блок 1980: 339/.

Двоякость "вида" Пастернаковского города в разбираемом цикле влечет за собой двойную /и двойственную/ возможность его интерпретации. Предполагаемый выбор просто "грязного", не преображенного поэтическим видением варианта и является той неслышимой репликой "другого" /"других"/, ответ на которую формулируется, а точнее -- моделируется, в стихотворении 3. Выбор же "инакомыслящего" адресата, как замечает Степанов по поводу возможных контактов "Я" автора с адресатом /1984: 36/, повышает "заряд полемичности, напряженности, трагической контрастности, дает возможность обнажить мотивы драмы несогласия. Поэт как бы намеренно снижает способность адресата видеть, замечать, чувствовать, приписывая ему расхожие мысли и чувства, иногда банальные, иногда просто здравые или просто-душные.

Итак, два первых четверостишия стихотворения 3 Пастернаковского цикла оформлены синтаксически как вопросительные с предполагающей несогласие в ответе частицей "разве". Вопрос "Я", обращенный к неким "вы" -- "Разве только грязь видна вам, А не скачет таль в глазах?" имплицитно антонимичность "грязи" и "тали", но эти слова, коннотирующие одно и то же явление -- оттепель, таяние снега /см. Словарь 1950--1965/, поставлены в отношении контекстуальных антонимов синтаксической связью предложения. Реальное же различие этих слов актуализируется ценностной шкалой языка /ср. Гагуно 1978: 102--114/, на которой "таль" как устарелое и областное, а также включенное в поэтический язык Блока /стихотворение "Вербы -- это весенняя таль..." -- Блок 1980 6: 227/, получает оттенок "неброской необычности", если воспользоваться определением Кнориной /1982: 250, 252/, по мнению которой, Пастернак ред-

ко прибегает собственно к образованию новых слов, предпочитая имеющиеся периферийные образования. Необычность "тали" возрастает в следующем параллельном двустишии строфы: "Не играет по канавам -- Словно в яблоках рысак?" /где "таль" является невыраженным, "подразумеваемым" подлежащим/ за счет игровой модели речевого поведения "Я", базирующейся на полисемии слова "играет". Мотив игры часто связывается у Пастернака, как замечает Жолковский /1974: 48/, с размышлениями об искусстве, ср.: "Сколько надо отваги, чтобы играть на века, Как играют овраги, Как играет река, // Как играют алмазы, Как играет вино, Как играть без отказа Иногда суждено, // Как игралось подростку На народе простом..." /"Вакханалия" -- Пастернак 1965: 477; ср. также Лотман 1970: 85/ или стихотворение "Ты так играла эту роль! Я забывал, что сам -- суфлер" /Пастернак 1965: 119/. Обладая двойной или множественной значимостью элементов, игровые модели воспринимаются, как утверждает Лотман /1970: 85/, по сравнению с соответствующими им логико-научными, как семантически богатые, особо значительные⁴.

По такому же принципу моделируется пространственная антитеза 2-ой и 3-ей строфы: "Разве только птицы цедают, В синем небе щебеча..." и -- "Оглянись и ты увидишь /.../ С головой Москва, как Китеж, -- В светло-голубой воде". Во 2-ой строфе взглядом снизу вверх "кадрируется" небо /мотив весеннего солнца оформляется перифрастической метафорой-загадкой: "ледяной лимон обеден"/, а в 3-ей -- взгляд "скользит" по поверхности земли. Но небо отражается в залитых талой водой городских улицах, в лужах, окрашивая землю в тот же цвет /"синее" с "лимонным" -- небо и "светло-голубая" вода-земля/. Так и здесь снимается оппозиция "верх - низ", а мотив отражения явным образом -- посредством объектной части сравнения "как Китеж", отсылающей к древнерусской легенде о чудесном исчезновении города, скрывшегося от нашествий татар под водой озера Светло-

яр, -- связан с темой искусства и "чуда" /последний мотив выделяется в поэтическом мире Пастернака как характерная для него разновидность темы "великолепия" -- см. Жолковский 1974: 41/. Отраженное, как и преображенное творчеством и артистическим отношением к жизни, функционирует в ценностной системе Пастернаковского произведения как 'более богатое' и поэтому -- более ценное.

В этом контексте вопрос "Я" в следующей, 4-ой строфе "Отчего прозрачны крыши И хрустальны колера?" -- воспринимается тоже как провоцирующий возможность не одного ответа, поддерживаемую "мерцающей" взаимопроекцией двух, также антитетических, контрастных по фактуре "видов" камня и кирпича /метонимии кирпичных домов, "бурно строящихся" и поднимающихся как гиганты на всех улицах Москвы "с наступлением нового века", как вспоминал Пастернак -- см. 1982: 420/: "Как камень, кирпич колыша, дни несутся в вечера".

Импрессионистская зыбкость "зрительной" картины как будто подготавливает поворот и в "речевой" картине "Я": вспять -- к "февралю". Так возвращаются и ее "живители" и "виновники" /"Март" -- Пастернак 1965: 427/ -- в стихотворении 3 это "струпья снегу на счету" и "город, как болото, топок", а, по наблюдению Фарино, поэтическое и "чудесное" преображение будничного, обычного и "грязного" /тема "великолепия низкого" -- см. Жолковский 1974: 43/ не случайно мотивируется здесь "оттепелью" /добавим -- самой ранней, первой!/, ибо мир Пастернака в местах подобных трансформаций, как правило, дробится, крошится, истончается, рассыпается и т.п., чтобы затем обрести свое единство на высшем, более одухотворенном уровне⁵.

Проекция состояния "весны" во внутреннее, психологическое состояние "Я" в последней, заключительной для стихотворения и всего цикла строфе как бы переворачивает его эгоцентрическую позицию. Наблюдаемая на протяжении всего речевого акта "Я" экспонированность его отношения к действительности отмечается здесь в плане выражения посредством снятия 1-го лица

местоимения "я" в неопределенно-личных предложениях /"В эти дни теряешь имя"/ и семантикой пространственной 'потерянности' "Я" среди "других" /"толпы лиц сшибают с ног"/. Контакт "Я" с "прохожими" и "подругой" /"Знай, твоя подруга с ними"/ оказывается для него "в эти дни" 'выше сил', но именно это и возвращает "Я" другим -- тоже уже на высшем духовно-художественном уровне, -- а в результате и самому себе /"Но и ты не одинок"/, ибо в поэтическом сознании Пастернака 'потеря' значит -- 'обретение', ср. его программное стихотворение "Рассвет": "Я чувствую за них за всех, Как будто побывал в их шкуре /.../ Со мною люди без имен, Деревья, дети, домоседы. Я ими всеми побежден, И только в том моя победа" /1965: 444/.

В свете сказанного Пастернаковская "весна" вписывается в литературную топику весеннего обновления, неодолимости жизненных сил, вечного возрождения, получившую в русской литературе свое национальное своеобразие и историческое развитие, прежде всего в жанре пейзажной лирики /Алексеев 1979: 35--78; в статье, в частности, говорится, что в русской поэзии весенняя тема с наибольшей полнотой раскрылась в поэзии Блока; а также Селезнев 1977: 237--248/. Ибо уже само заглавие цикла Пастернака /причем не только этого/ -- "Весна" -- относится к тому типу заглавий, поэтическая значимость которых как бы установлена заранее и обладает значительным смысловым запасом культурной традиции /ср. Джанджакова 1979: 208/.

В гипотетическом порядке можно отметить, что Пастернаковская "весна" /как элемент структуры разбираемого произведения/ определила тот ситуативный контекст, в котором могла возникнуть и получить такое, а не иное направление речевой конструкция "Я", в роли же 'собеседника' или 'соучастника' речевого акта "Я" "весна" стимулировала его речевые реакции, позволяя ему выявить в процессе высказывания его глубинное "Эго".

Примечания

1. Следуя терминологии, предложенной Фарино, под соносферой мы понимаем звуковой аспект мира художественного произведения, специально организованный при помощи таких операций, как, напр., упоминания о "звучании или безмолвии", вообще -- звуковая организация текста, "когда при помощи речевых звуков создается впечатление наличия тех или иных акустических эффектов в изображаемом мире", т.е. "те звуки, которые мог бы слышать находящийся в изображаемом мире" /Фарино 1980: 211/.
2. Ср., напр., в стихотворениях Пастернака "Я понял жизни цель...": "мне невозможно Мириться с тем, что есть апрель" /1965: 87/ и -- "Закрой глаза. В наиглушайшем органе...": "Им, как и мне, невмочь с весной свыкнуться" /1965: 189/.
3. Любопытно /если только не рискованно/ сопоставить Пастернаковскую "губку" с "губкой" Боттичелли, который, по воспоминаниям Леонардо да Винчи, считал, что в пятне, оставленном брошенной об стену губкой, налитой разными красками, можно обнаружить прекрасный ландшафт /см. М. Forebksi. Ikonofega, Warszawa, 1972, с. 12/.
4. Ср. в этой связи Лотманский анализ стихотворения Маяковского "А вы могли бы?" /1970: 87--89/, в котором, как и у Пастернака, намеченное противопоставление "поэзия -- прозаический быт" снимается, получая за счет игровой модели не вид антитезы "истинное - ложное", а "более богатое -- более бедное" /оба истинные/ отражение жизни /1970: 85/.
5. Пользуюсь наблюдениями, любезно предоставленными мне в частной переписке. Приношу Ежи Фарино благодарность за все замечания и указания по ходу моей работы над статьей.

Литература

- А.Д. Алексеев. Тема весеннего обновления в русской поэзии, живописи и музыке XIX в. -- Типология русского реализма второй половины XIX века. М., 1979.
- М.М. Вахтин. /План доработки книги "Проблемы поэтики Достоевского"/. -- Контекст 1976. Литературно-теоретические исследования. М., 1977.

- М.В. Безродный. "Если живет без меня в городе имя мое...".
Послесловие. - А. Блок. Город. М., 1986.
- А.А. Блок. Собрание сочинений в шести томах. Том 1: Стихотворения и поэмы. 1898--1906. Ленинград, 1980а.
- А.А. Блок. Собрание сочинений в шести томах. Том 2: Стихотворения и поэмы. Ленинград, 1980б.
- С.Г. Бочаров. Кубок жизни и клейкие листочки /Два воспоминания из Пушкина в "Братьях Карамазовых"/. -- С.Г. Бочаров. О художественных мирах. М., 1985.
- Л.Я. Гинзбург. О лирике. Ленинград, 1974.
- Е.В. Джанджакова. О поэтике заглавий. -- Лингвистика и поэтика. М., 1979.
- Ф.М. Достоевский. Полное собрание сочинений в тридцати томах. Том 8, Ленинград, 1973.
- Ф.М. Достоевский. Полное собрание сочинений в тридцати томах. Том 14. Ленинград, 1976.
- А.К. Жолковский. К описанию смысла связного текста. 5. Ин-т рус. яз. АН СССР. Проблемная группа по экспериментальной и прикладной лингвистике. Предварительные публикации. Вып. 61. М., 1974.
- R. Ingarden. Z teorii dzieła literackiego. -- Problemy teorii literatury. Wrocław-Warszawa-Kraków, 1967.
- W. Iwanow. Znaczenie myśli Michła Bachtina o znaku, wypowiedzi i dialogu dla współczesnej semiotyki. -- Bachtin. Dialog. Język. Literatura. Warszawa, 1983.
- Л.В. Кнорина. Грамматика и норма в поэтической речи /на материале поэзии Б.Л. Пастернака/. -- Проблемы структурной лингвистики. 1980. М., 1982.
- И.И. Ковтунова. Поэтический синтаксис. М., 1986.
- Ю.М. Лотман. Структура художественного текста. М., 1970.
- Ю.М. Лотман. Анализ поэтического текста. Структура стиха. Ленинград, 1972.
- Е.А. Некрасова. Сравнения в контексте творчества Б. Пастернака. -- Е.А. Некрасова, М.А. Бакина. Языковые процессы в современной русской поэзии. М., 1982.

Б.Л. Пастернак. Сочинения. Том 1: Стихи и поэмы 1912--1923. Michigan, 1961.

Б.Л. Пастернак. Стихотворения и поэмы. М.-Л., 1965.

Б.Л. Пастернак. Воздушные пути. Проза ранних лет. М., 1982.

Ю. Селезнев. Поэзия природы и природа поэзии. Послесловие. - Времена года. Родная природа в поэзии. М., 1977.

Словарь современного русского литературного языка в семнадцати томах. М.-Л., 1950--1965.

Словарь русского языка в четырех томах. М., 1981--1984.

И.П. Смирнов. Порождение интертекста. /Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б.Л. Пастернака/. 1985.

Г.В. Степанов. К проблеме единства выражения и убеждения /автор и адресат/. - Контекст 1983. Литературно-творческие исследования. М., 1984.

Ю.С. Степанов. В трехмерном пространстве языка. Семиотические проблемы лингвистики, философии, искусства. М., 1985.

J. Uzarevic. Problem poezije-spuzve i struktura zbilje u li-rici Borisa Pasternaka. "Umetnost Rijeci", god. XXV, 1981. Izvanredni svezak: Knjizevnost-Avangarda-Rewolucija. Ruska Knjizevna avangarda XX stoljeca. Zagreb, 1981.

J. Faryno. Введение в литературоведение. Часть I. Katowice, 1978.

J. Faryno. Введение в литературоведение. Часть III. Katowice, 1980.

J. Faryno. Несколько наблюдений над поэтикой Хлебникова. "В этот день, когда зянет осеннее...". -- Velimir Chlebnikov /1885--1922/: Myth and Reality. Amsterdam Symposium on the Centenary of Velimir Chlebnikov. Edited by Willem G. Weststeijn. Amsterdam, 1986.

J. Faryno. Археопэтика "Писем из Тулы" Пастернака. -- "Wiener Slawistischer Almanach", Sonderband 20. Wien, 1987.

ТРАКТОВКА СТИХОТВОРЕНИЯ БОРИСА ПАСТЕРНАКА
"РАСКОВАННЫЙ ГОЛОС" В СВЕТЕ УЧЕНИЯ ПЛАТОНОВСКОГО
СОКРАТА ОБ ЭРОСЕ

Д. Явор

В этой работе мы попытаемся сопоставить почти во всех отношениях далекие друг от друга два произведения, стихотворение Пастернака "Раскованный голос" и диалог Платона "Пир". Мы надеемся на то, что при помощи найденных соответствий между ними можно обнаружить хотя бы один из корней, которыми творчество русского поэта уходит в самые глубокие слои европейской культуры и литературы.

Мы исходим из предположения, что семантизация грамматико-синтаксического уровня и его взаимосвязей в стихотворении открывают в нем такие возможности толкования, которые сближают его с учением Платона об Эросе.

Разбирая "Раскованный голос", мы хотели бы вначале показать характерные для авангарда и в то же время своеобразно пастернаковские тенденции, которые играли важную роль и в возникновении авторского замысла стихотворения, и в процессе его создания. После этого мы перейдем к анализу грамматико-синтаксического уровня и его взаимосвязей с другими уровнями в произведении; к положительной и отрицательной поэтическим программам, которые развертываются постепенно по мере обнаруживания стиховой структуры. Мы также попытаемся указать и на то, как увеличивается семантическое богатство произведения под влиянием присутствующего в нем живого платоновского наследия, как оно модифицирует возможности интерпретации стихотворения.

Рассматриваемое нами пастернаковское произведение было напечатано впервые в сборнике "Поверх барьеров" в 1916 году. Прежде всего два факта, в известной мере, внешних, заставляют иссле-

дователя обратить внимание на "Раскованный голос": во-первых, название этого стихотворения было одним из предполагаемых заглавий целой книги¹. Во-вторых, литературная ценность данного произведения подчеркивается и авторским отношением к нему: в конце двадцатых годов переработав большинство стихотворений первых двух сборников, Пастернак не исключил его из книг избранных произведений, и даже не внес в него никаких изменений. "Раскованный голос" нам кажется не просто симптоматичным, а глубоко программным не без полемических тенденций произведением, как и весь сборник. В те годы, когда поэт работал над стихотворениями книги "Поверх барьеров" /1914--1916/, среди влияний, формирующих его творчество, самым значительным было то, которое оказал на него Маяковский: именно осознав, что у них "совпадения", Пастернак решил "отказаться от романтической манеры. Так получилась неромантическая поэтика "Поверх барьеров"². Новая поэтика сделала необходимыми поиски и разработку новых художественных приемов и средств. "Сейчас во всех сферах творчества нужно писать только этиды, для себя, с технической целью и рядом с этим накапливать такой опыт, который лишен эфемерности и случайности"³ -- писал поэт родителям в письме от 30 апреля 1916 года. В его творческой практике экспериментирование и создание эстетических ценностей не исключали друг друга. В этом играла значительную роль его основательная теоретическая подготовка. О ее наличии свидетельствуют статьи "Вассерманова реакция" и "Черный бокал", написанные поэтом одновременно со стихотворениями первых сборников.

Первое, что обнаруживается при разборе "Раскованного голоса", это точные соответствия своеобразных художественных приемов с тезисами статей, в которых автор "перетолковывает футуризм на иной, скорее импрессионистический лад."⁴ Это стихотворение -- этид мастера-футуриста, в совершенстве владеющего техникой "наипоспешнейшей укладки", "действительной укладки в кратчайший срок."⁵ Содержание этида-пакета: ночной выжиный городской пейзаж.

заж, воспринятый "априористом лирики", "субъективная оригинальность которого -- не субъективность индивида явясе."⁶ А время "наипоспешнейшей укладки -- напряженное мгновение перед выкриком, и этот кратчайший момент запечатлен в своей чувственной полноте, как вспышка энергии, страсти, как пространство, проникнутое этой страстью. Таким образом, автор является мастером не только "наипоспешнейшей", но и "наиплотнейшей упаковки": в мгновение вмещены две образно-тематические линии - с одной стороны, чувственная полнота мгновения, выражающаяся в интериоризации пространства лирическим я, не приобретающим визуальной, и вообще индивидуальной конкретности, а с другой, последствия выкрика, то есть, "путь" и "судьба" "низринутого с подъезда" голоса.

Упомянутой выше форме "упаковки" соответствует и грамматико-синтаксическая структура стихотворения: две образно-тематические линии разворачиваются в пределах одних и тех же предложений. Их три. Первое из них: простое распространенное, второе и третье: сложноподчиненные с объективно-изъяснительной придаточной частью. Главные предложения сконструированы одинаково: все они являются глагольными односоставными инфинитивными предложениями. Посредством дополнения, выраженного дательным падежом /"незримоу"/, инфинитивы соотнесены с деятелем, лицо которого конкретизируется только в последней строке второй строфы: к нему принадлежит "мой голос", то есть, инфинитивы соотнесены через дополнение с произносящим лирический монолог первым лицом. То, что эти действия могут "вместиться в мгновение", обеспечивается грамматической семантикой и инфинитивного предложения и самого инфинитива. Значение этой синтаксической конструкции: сильное желание, твердое намерение поступить сразу так, как это определено лексической семантикой употребленных глаголов. Степень этой внутренней необходимости усиливается общей видовой семантикой совершенных глаголов "низринуть", "столкнуть", которая сохраняется независимо от контекста: это неделимая целостность действия⁷. Здесь, в данном контексте целостность действия сочетается с прагматическим значением положительного отношения го-

воращего к достижению цели действия /целевая инвольвированность/. "Воля -- это не что иное, как сосредоточение на достижении такой цели, ... в которой мы положительно инвольвированы" -- пишет Агнеш Геллер⁸. Как было сказано выше, мы должны считаться и с общим грамматическим значением неопределенной формы глагола: с "внеличностью" и "вневременностью". "Действие представлено вне его протекания"⁹. Действие только представлено, названо, оно не соотносимо с конкретным моментом времени. Хотя в стихотворном контексте действия, названные инфинитивами, принадлежат к конкретным временным условиям, они все-таки в известной мере сохраняют свою тенденцию к вневременности, обобщенности, так как инфинитивы в качестве сказуемого отдалены, довольно изолированы от подлежащего инверсиями, переносами и всем характером синтаксических конструкций.

Обнаруженная выше грамматико-синтаксическая конструкция реализуется здесь в форме монолога лирического субъекта, который находится в состоянии перед выкриком, в минуту повышенной чувствительности и способности воспринять, запечатлеть множество импульсов, впечатлений, полученных от предметов, явлений окружающей среды, когда они обрушиваются на воспринимающего. К этой минуте сведено и настоящее время лирического монолога, в результате чего он напоминает скорее "плотно" друг за другом промелькнувшие, скопившиеся мысли, соображения, чем произнесенную речь. Следовательно, этот монолог -- внутренняя, в данный момент "вихрем" формулирующаяся речь сильно желающего, уверенного в достижимости, осуществимости своего желания, человека, которая соответствует описанному выше грамматическому структурному принципу как адекватной языковой форме сильного, неподавляемого желания.

Нам кажется, что в соотношении грамматико-синтаксических конструкций и образа речи лирического "я" можно вскрыть самое отвлеченное содержание стихотворения, которое не только выражается данной структурой стихового текста, но и передается всем строением этой структуры, и это есть отвлеченная сущность жела-

ния, которая находится в диалектическом единстве субъективного и объективного, временного и вневременного, в конечном счете, в совпадении двух противоположностей любого типа в зависимости от характера желания. Такое толкование желания, внушаемое стихотворением, возводится -- на мой взгляд -- к учению Платона, платоновского Сократа об Эросе, который является образом-обобщением всех разновидностей страсти и желания, созданным по законам мифологического мышления. Именно поэтому повествованием о происхождении Эроса Сократ обосновывает специфику желания, его срединность, то, что оно есть нечто среднее между противоположностями. Бог любви был зачат в тот день, когда родилась Афродита, на празднике ее рождения. "Поскольку же он сын Пороса /Изобилие/ и Пеннии /Нищета/, дело с ним обстоит так: прежде всего он всегда беден, вопреки распространенному мнению, совсем не красив и не нежен, а груб, неопрятен, необут и бездомен; он валяется на голой земле, под открытым небом, у дверей на улицах, и, как истинный сын своей матери, из нужды не выходит. Но, с другой стороны, он по-отцовски тянется к прекрасному и совершенному, он храбр, смел и силен, он искусный ловец, непрестанно строящий козни, он жаждет рассудительности и достигает ее, он всю жизнь занят философией, он искусный колдун, чародей и софист. По природе своей он ни бессмертен, ни смертен: в один и тот же день он то живет и цветет, если дела его хороши, то умирает, но, унаследовав природу отца, оживает опять."¹⁰

Учение Платона об Эросе легло в смысловую основу "Раскованного голоса", и, прежде всего, из-за его структурного принципа, ведь как было сказано выше, в стихотворении отвлеченная сущность желания проявляется в диалектическом единстве субъективного и объективного, временного и вневременного. Это единство есть динамическое состояние, синтез направленности субъекта желания на предмет желания, и воздействия последнего, вызывающего направленность на себя со стороны субъекта, и во многом определяющего

интенсивность данной направленности. Это единство как модель внеременно, общедействительно, а как реализующееся во внутренней речи состояние оно отнесено к конкретному временному моменту. Соотношение между моделью и ее реализацией постулирует тождество субъекта желания и лица, произносящего, точнее, додумывающего, переживающего внутреннюю речь. Так как вся она является реализацией желания, в ней субъект и предмет желания не приобретают образно-тематической самостоятельности. Они уловимы, познаваемы только в своих взаимосвязях и взаимопроникновениях: один -- в интериоризированных им деталях времени и пространства, а другой -- в напряженности, насыщенности эмоциями состояния первого, интенсивности интериоризации и ее степени. Своеобразная примета стихотворной модели желания, реализующейся во внутренней речи лирического я, сказывается в отсутствии корреляции между интенсивностью желания и повседневностью желаемого поступка и его следствия /крикнуть, докричаться извозчика/. Несомненна преднамеренность несоответствия и близость возможности его устранения. Центральный, подчеркнутый и заглавием лексико-семантический ряд /"Раскованный голос", низринуть "извозчик!", столкнуть, слышать, видеть, мой голос/ нужно принять за метонимично-метафорическое обозначение лирического произведения и самого акта его создания пока еще по аналогии с другими "криками" авангарда, демонстративно противопоставленными "традиционным песням". "Раскованный голос", воспринятый таким образом, напоминает другую существенную черту Эроса из "Пира", а именно то, что этот демон есть вечное "рождение в прекрасном и по телу и по душе"¹¹, проникающее все сферы бытия. Пастернаковское стихотворение представляет собой также "серию становлений"; в нем ничто не завершено, все стремится к законченности, к своей цели. Все становящееся является и здесь объективизациями желания в разных степенях с точки зрения их материальной субстанции. Они организованы в двух направлениях: с одной стороны, на разных уровнях произведения, как бы вертикально, от отвлеченной модели желания

до внутренней речи, до момента осуществления в ней формулирующего намерения действия: с другой стороны, и горизонтально, на образно-тематическом уровне, то есть, от призывного слова, ключевого слова, замысла стихотворения через слуховую и визуальную стадии к полному разворачиванию, к превращению в предметную действительность. Возникающая таким образом тенденция продвижения, развития никоим образом не воссоздает платоновское "эротическое восхождение" к идее, а наоборот, это "нисхождение" от отвлеченного, от модели вещи, мы сказали бы от "идеи вещи" к единичному, конкретному, чувственному ее воплощению. Эта реальность сохраняет и отражает "свою идею", так как она завершается в своей функции, она дана в действии, становясь монологом, формулирующим желание, желанным стихотворением. Как в диалоге греческого философа, так и по закону поэтического мышления Пастернака описание становления вещи равняется раскрытию ее сущности, и вследствие этого, последовательность, направленность объективаций желания представляет собой "эротический" познавательный процесс, субъект которого -- согласно вышесказанному -- не поднимается к трансцендентальной субстанции, а наоборот, он экзаменует, проверяет "идею", смысл вещи, ее модель и в конечном счете язык, в котором они заключены, согласуя его с опытом своих чувств, действительностью, воспринимаемой чувствами¹².

Устранение обнаруженного несоответствия при помощи метонимично-метафорического уровня сопровождается разными сдвигами значений: они модифицируются и расширяются. В отношении субъекта и объекта желания можно сказать, что в их взаимосвязи доминируют эстетические и гносеологические моменты, и, так как действие, которое субъект, как эстетически-познавательное сознание, намеревается совершить, представляет собой создание лирического произведения, внутренняя речь принадлежит поэту, и звучит как по-

этическая программа, утверждающая, что желание и стихотворение имеют одну сущность.

Устранение несоответствия вышеописанным образом имеет дальнейшим последствием то, что это несоответствие переходит полностью на центральный образный комплекс, и усиливается как оппозиция между двумя сторонами этого развернутого метонимично-метафорического образа, как оппозиция между его прямым и переносным смыслами, в которой противостоят друг другу два взаимоотрицающих творческих принципа и два лирических произведения противоположного характера. Эти два типа творчества дополняют друг друга: одно из них отрицается, но его воспроизведение является признанием того, что и отрицаемое представляет собой имманентную возможность поэзии, а еще слишком общая положительная программа приобретает большую конкретность именно в противопоставлении отрицаемой, отвергаемой программе. Здесь мы имеем в виду тот лексико-семантический ряд в стихотворении Пастернака, который обозначает временно-пространственные условия, и воссоздает один из наиболее часто варьируемых мотивов блоковских произведений, особенно в циклах "Город", "Снежная маска", "Фаина", "Страшный мир". Это -- мотив езды лирического героя на лихаче, на тройке, когда он отдается стихиям: и ослепительному снежному вихрю, и родственной ему любовной страсти. В других вариантах этого мотива у Блока образ езды сквозь вьюгу, метель, над бездной выражает романтический порыв в иной мир, стремление лирического героя к идеальному, во имя чего он отрицает реальную действительность; и так как он предъявляет к ней безмерные, невыполнимые требования, этот в сущности своей трагический мотив приобретает порой мрачную окраску: дорога неоглядная, бесконечная, езда бесцельная, благо недостижимое. Местами "ночь", "метель", зарисовка снежного городского пейзажа оказывается объективацией переживания безысходности, в другом случае, напротив, они служат и важными элементами лейтмотива блоковского творчества, "трудного пути сквозь бури".

Инструментовка "Раскованного голоса", и прежде всего звуковая организация его первой строфы напоминает резкий звуковой

контраст в "Незнакомке", и вообще блоковский прием строить стихотворения на антитезах разного типа. Воспроизведя блоковский мотив, Пастернак, однако, развивает его в другом, не традиционном направлении. У него мотив езды на лихаче, на тройке не разрастается в романсно-романтический сюжет. Он отказывается от сюжета такого характера, не только как от литературности, стилизации, но и как от метафоры-символа, служащего трансцендентизации интимного переживания лирического героя. В "споре" двух поэтических концепций и программ участвует и инструментовка стихотворения. Напевность первых стихов, основанная на совпадении метрического и интонационно-синтаксического членения речи, в дальнейшем ослабевает, в ней возникают перебои. Хотя во всем произведении ощущается присутствие метрики -- правильное чередование амфибрахий только два раза нарушается внетрическим ударением на первом безударном слоге стопы, -- но интонационно-синтаксическое строение, "подчиненное" первоначально метрическому закону, перестает "повиноваться" ему, а в последних двух строках оно окончательно побеждает его, придавая звучанию стихов характер живой, динамичной, свободной от всякой внешней скованности речи.

В "Раскованном голосе" лирический субъект обращен всем своим существом к предметному, чувственному миру и даже растворяется, исчезает в нем, остаются только его физические впечатления и представления. В поступке /докричаться извозчика/, который он намеревается совершить, нет иррационального, трагического момента. Ключевые слова вышеописанного блоковского мотива здесь лишены символического полисемантизма. В их "оставшейся" многозначности отражается взаимосвязанность, целостность и обязательная смутность свежих физических впечатлений, полученных от реальной действительности, воспринятой чутким лирическим я. Слова-образы "полночь", "белая бездна", обладающие способностью парить над реальностью, трансцендентировать ее, в пастернаковском контексте

те приземлены, сдвинуты с традиционной семантической позиции, наряду с этим они деэстетизированы. "Полночь", например, приближена этим контекстом к более чувственным пространственным явлениям: "В шалючую полночь площадь", "В воспаленную полночь", "сквозь темные спай ее поцелует". Еще большая смысловая нагрузка накладывается на метаморфозу "белой бездны", которая "сплюснута" здесь, и в концовке стихотворения оказывается "мутью", из которой "низринутый в белую бездну голос" лирического я "выплывает" "раскозанный", приобрета предметную конкретность. Для того, чтобы намерение осуществилось, чтобы замысел стихотворения завершился, этот "голос" вынужден справиться с той стихией, которую представляет собой "метель", "лютешая из лютен". Метель является единственной из лексико-семантических единиц блоковского мотива, которая не теряет свою эстетическую ценность, не сводится к бытовому, метеорологическому явлению, а сохраняет богатство своих метафорических значений, и взаимосвязь толкующих друг друга двух смысловых сторон этого метафорического образа. Так как стихотворение в действительности является формулировкой поэтической программы, в этой метафоре /метель/ определяющим является не прямой, а переносный смысл, то, что древние греки называли песнопением, и символизировали лютней, лирой. Слово "лютешая" указывает и на то, что здесь имеется в виду экстатическая, "дионисийская" сущность лирической поэзии. Этим отрицательная программа становится общедействительной, касающейся всей лирической поэзии, и более глубокой: "метель" оказывается не просто внешней стихией и метафорой романтико-символического поэтического наследия, в том числе и самого близкого для Пастернака /поэзии Александра Блока/, но "метель" обозначает и "безумие", действующее и в формулирующем новую программу поэте, который вынужден в одно и то же время и побороть это "безумство", и отдаться ему, так как нет поэзии без него. Схожие мысли есть и у платоновского Сократа: "Кто же без ниспосланного Музами ниспугления подходит к порогу творчества в уверенности, что бла-

годаря одной сноровке станет изрядным поэтом, тот немощен, и все созданное человеком здравомыслящим затмится творениями иступленных"¹³. Согласно своему идеализму и созданной им иерархии отдельных типов прекрасного Платон отграничивает друг от друга мании разного вида, считая среди них лучшей, высочайшей ту разновидность, которая вызывается чистым /без "произведения вещей естественной производительностью"¹⁴ -- эстетическая степень /созерцанием прекрасного, стремлением души к высшей красоте "без примесей и без искажений, не обремененную человеческой плотью, человеческими красками и всяким другим бранным вздором..."¹⁵. У Платона только эта эстетическая мания, а не мусическая, может привести к познанию действительно сущего, к созерцанию идей, которое может быть достоянием философов /любителей мудрости/.

Александр Блок же был приведен к этой степени именно мусической манией, и "пострадал" за это, потому что он был поставлен перед неразрешимой дилеммой: "источником доброй половины моих тем служит ненависть к лирике, родной и близкой для меня стихии"¹⁶ -- признался он в статье "Три вопроса". Молодой Пастернак считает преодолимым "притупляющее действие" лиры, "загромождающей душу невообразимым хаосом и сложностью"¹⁷. Этому учит и "Раскованный голос", автор которого отказывается от поэтизации как своей личной жизни, так и трансцендентного. Таким образом он поступает согласно Платону, который вложил в уста Сократа следующие слова: "Наднебесные места никто еще из здешних поэтов не воспевал, да и не воспевает их никогда как следует. Объясняется это /.../ тем, что эти места занимает бесцветная, бесформенная и неосязаемая сущность, в сущности своей существующая, зримая только для одного кормчего души -- разума"¹⁸. По Пастернаку она также не принадлежит к сфере поэзии. Если существует исключение, то это платоновская идея красоты, только она "получила в удел быть наиболее явленной и наиболее любимой"¹⁹. "Красота же, как сказано, блистала, существуя вместе с видениями /того мира/. Придя сюда /на землю/, мы воспринимали

и блеск самым явным образом при помощи самого явного из наших чувств"²⁰. Диотима посвятила Сократа в подлинное познание предмета желаний: Эрос в сущности своей - это не любовь к прекрасному, а стремление "к рождению в прекрасном и по телу и по душе /.../ потому, что рождение - эта та доля бессмертия и вечности, которая отпущена смертному существу. Но если любовь, как мы согласились, есть стремление к вечному обладанию благом, то наряду с благом нельзя не желать и бессмертия. А значит любовь - это стремление к бессмертию"²¹.

Говоря об Эросе, Сократ восхваляет в "Пире" эту творящую стихию, проникающую все сферы бытия, направляющую к высочайшей ипостаси блага. В поэтическом мире молодого Пастернака, в котором нет трансцендентного, платоновский агатон /благо/ означает жизнь: "доступную личности" действительность, которая "проникнута поисками свободной субъективности, принадлежащей качеству"²². Этим завершается положительная поэтическая программа, внушаемая "Раскованным голосом": подлинная поэзия посвящает человека в самое полное постижение наивысшего блага - бытия. Лирическое я проанализированного нами стихотворения, как и Сократ в "Пире", восхваляет желание и рождающееся в желании творение, которое, освободившись от личности своего автора, поборов рождающее его безумие, стремится к достижению "бессмертия, допустимого культурой"²³.

Примечания

1. В. Пастернак. Избранное в 2-х томах. Том I. Изд-во "Худ. литература". М., 1985, с. 536.
2. В. Пастернак. Охранная грамота. - В сб.: "Воздушные пути", Изд-во "Сов. писатель". М., 1983, с. 272.
3. Там же, т. I, с. 533.

4. А.Д. Синавский. Поэзия Пастернака. - В кн.: Б. Пастернак. Стихотворения и поэмы. М.-Л., 1965, с. 13.
5. В. Пастернак. Черный бокал. Второй сборник Центрифуги. М., 1916, с. 39--40.
6. Там же, с. 41.
7. Я. Крекич. Иллокутивное воздействие императива на адресата. - В сб.: Вопросы изучения и преподавания русского языка и литературы в ВНР /Сб. статей, ч. I. Будапешт, 1986, с. 103/.
8. Там же, с. 101.
9. П.А. Лекант. Синтаксис простого предложения в современном русском языке. Изд-во "Высшая школа". М., 1974, с. 36.
10. Платон. Пир. /203б - 204а/. Цитирует А.Ф. Лосев в монографии "История античной эстетики /Софисты. Сократ. Платон/" Изд-во "Искусство". М., 1969, с. 190. /Платоновские цитаты в нашей работе взяты из этой книги Лосева, в дальнейшем все ссылки на произведения Платона даются по этому изданию с указанием страницы/.
11. Платон. Пир /206б/, с. 191.
12. Хотя наша работа изучает не философские основы поэтического мироощущения Пастернака, а более "случайные совпадения", соответствия, здесь все-таки мы должны упомянуть о близости феноменологии Гуссерля и его последователя в России Г. Шпета. Их влияние определило на всю жизнь философию искусства молодого, начинающего поэта. Это убедительно доказывается в статье Л. Флейшмана "К характеристике раннего Пастернака". /см. ниже/.
13. Платон:Федр /245а/, с. 179.
14. А.Ф. Лосев. История античной эстетики. М., 1969, с. 195.
15. Платон. Пир. /211е/, с. 197.
16. А. Блок. Три вопроса. - В кн.: Собрание сочинений в восьми томах. Т. 5. Проза /1903--1917/. Изд-во "Худ. литература". М.-Л., 1962, с. 235.
17. А. Блок. Предисловие /К сборнику "Лирические драмы"/. В кн.: Блок. Театр. Изд-во "Сов. писатель". Л., 1981, с. 413.
18. Платон. Федр /247с/, с. 212.

19. Там же, /250е/, с. 226.
20. Там же, /250д/, с. 226.
21. Платон. Пир /206б, 206е - 207а/, с. 191.
22. Б. Пастернак. Символизм и Бессмертие /тезисы доклада/.
Публикует Л. Флейшман в сб.: Russian Literature. The Hague,
Paris, 1975/ 12, с. 115.
23. Там же.

ИКОНОПИСЬ И ЖИВОПИСЬ, ВЕЧНОСТЬ И ВРЕМЯ В
"РОЖДЕСТВЕНСКОЙ ЗВЕЗДЕ" Б. ПАСТЕРНАКА

В. Лепахин

Среди стихотворений Пастернака на христианскую тематику "Рождественская звезда" из романа "Доктор Живаго" заметно выделяется, на наш взгляд, ясно прослеживаемой связью с религиозной живописью, более конкретно -- с композиционными особенностями иконы "Рождество Христово", с иконографическим каноном вообще, со спецификой "иконного" видения описываемого события и мира в целом. Условно это стихотворение можно разделить на три части. Первая начинается с описания Младенца в яслях на фоне пещеры и животных возле него:

Стояла зима.
Дул ветер из степи.
И холодно было Младенцу в вертепе
На склоне холма.
Его согревало дыханье вола.
Домашние звери
Стояли в пещере,
Над яслями теплая дымка плыла¹.

От яслей поэт переходит к пастухам, которые еще не знают о рождении Спасителя, но в предчувствии великого события смотрят вдаль, в небо, полное звезд, среди которых выделяется своей яркостью одна "неведомая перед тем" звезда: она пламенеет как стог, как горячая скирда, "как отблеск поджога, как хутор в огне и пожар на гумне". Все вселенная "встревожена" этой новой звездой, стремясь разгадать тайну ее явления, ее значение для дальнейших судеб мира. Послушные необычной звезде три волхва спешат за ней. Они уже знают, кто родился и везут ему дары.

На этом первая часть стихотворения заканчивается. Для нее характерны детализация в описании природы, конкретизация внешней обстановки и условий Рождества, которое изображается как историческое, человеческое событие, метаисторический и

сверхчеловеческий смысл которого еще только предчувствуется или угадывается, благодаря необычайной звезде.

Обратимся теперь к иконе этого праздника /см. приложения/. Она представляет собой композиционное единство нескольких изображений, передающих конкретные обстоятельства рождения младенца Иисуса так, как они изложены в Евангелиях и церковной службе празднику: это божественный Младенец в яслях; вол и осел, согревающие его своим дыханием; Богородица на ложе перед Младенцем; ангелы, славословящие и воспевающие Бога и событие Рождества; пастухи и ангел, приносящий им радостную весть; волхвы, спешащие поклониться Иисусу; звезда, указывающая волхвам направление пути; Иосиф, беседующий с пастухом; служанки, готовые омыть новорожденного. Если сопоставить икону и стихотворение, то нельзя не заметить, что взгляд поэта как бы совершает круговое движение по этой композиционной схеме от смыслового центра, каковым является младенец, вправо к пастухам, далее вверх влево к звезде, затем еще левее к волхвам. Движение происходит против хода солнца, как это имеет место на устоявшейся композиционной схеме иконы и связано, видимо, с принятым в Православии передвижением из алтаря в храм и обратно навстречу ходу солнца.

Вторая часть "Рождественской звезды" заметно выделяется на фоне всего стихотворения как темой, так ритмикой и настроением. Это философско-лирическое отступление, с одной стороны завершающее первую часть, с другой -- подготавливающее третью, разъясняющую смысл события, увязывая его с вечностью. Вторая часть -- квинтэссенция всего стихотворения и вместе с тем важнейшая характеристика одной из сторон мировоззрения поэта. Приведем ее полностью.

И странным виденьем грядущей поры
Вставало вдали все пришедшее после.
Все мысли веков, все мечты, все миры,
Все будущее галерей и музеев,
Все шалости фей, все дела чародеев.
Все елки на свете, все сны детворы.

Весь трепет затепленных свечек, все цепи,
Все великолепе цветной мишуры...
... Все злей и свирепей дул ветер из степи...
... Все яблоки, все золотые шары.

В этом отрывке у Пастернака возникает тема вечности и времени, и, поскольку процитированные строки составляют ядро всего стихотворения, его сердцевину, -- проблема времени встает таким образом в центр "Рождественской звезды". Попробуем наметить некоторые черты представлений Пастернака о времени, опираясь лишь на само стихотворение и на церковное понимание вечности, нашедшее одно из наиболее ярких своих выражений в иконописи. Обратим внимание преимущественно на три момента в церковной трактовке времени. Во-первых, оно не бесконечно. Время как и мир имеет тварный характер и возникает вместе с ним. В Божественном Ничто, предшествовавшем сотворению видимого мира, времени нет. В этой же перспективе следует понимать и слова Иоанна Богослова в Апокалипсисе о том, что после Страшного Суда "времени уже не будет" /Откр. 10:6/². Время в акте творения как бы "выпадает" из вечности, образуя особый временной модус бытия, но оно не вносится в вечность, не разрывает и не прерывает ее. В конце мира время "вбирается" в вечность, в ней растворяется, исчезает. Вечное бытие -- это бытие вне времени. Вечность -- это вневременность.

Во-вторых, время не абсолютно и не необратимо. Основанием такого представления служит следующий стих Псалтыри: "... Прад очами твоими тысяча лет, как день вчерашний" /Псл. 89:5/, а также слова апостола Петра: "... у Господа один день, как тысяча лет, и тысяча лет, как один день" /2 Петр. 3:8/. Отсюда следуют важнейшие теоретические предпосылки для структурно-композиционной организации пространства иконы. "Иконное" мышление "видит" время и видит его по особому. События, происходящие во времени в строго определенной последовательности, на иконе могут меняться своими местами, изменять очередность,

первое может стать последним и наоборот, а события, отдаленные друг от друга значительными промежутками времени, изображаться как одновременные или скорее единовременные³, ведь икона и "иконное" мышление стремится взглянуть на них и показать их *sub specie aeternitatis*.

В-третьих, время не однородно, и обычно в христианстве выделяется три особых вида времени. Время космическое связано с чередованием дня и ночи, времен года и т.д. Это время циклическое по своей сути, обусловленное кругооборотах в природе. Время историческое выражает последовательность исторических событий, направляемых по Промыслу в синергии Божьей и человеческой воли. Восприятие исторического времени связано с эсхатологией, учением о конце времени и переходе в вечность. Наконец, третий вид времени по-разному называется разными авторами: "время Церкви", "богослужбное время", "литургическое время", "экзистенциальное время"⁴. Сущность его состоит в том, что оно тесно срастается с вечностью или вырастает в нее. Время мыслится не отдельно от вечности, но вместе с ней, оно лишь "воплотившаяся" вечность, а вечность, в свою очередь, в форме божественной энергии пронизывает время, придавая ему непреходящую ценность⁵. Рождество младенца Иисуса имеет конкретную историческую дату во времени, но и оно, и Распятие, завершившее земную жизнь Христа, были предрежены в вечности, в предвечном совете Пресвятой Троицы, "прежде создания мира" /1 Петр. 1: 18--21/. И Рождество Христово имеет двойной смысл -- исторический и метаисторический, оно произошло в особом времени: это время-вечность, это антиномия вечного во временном. Мы называем это время "иконическим".

По православному вероучению икона не только изображает святого, но и "являет" его, икона не просто картина, -- святой реально-мистически присутствует на своей иконе. И как икона способна являть святого, так и время способно являть, через себя

вневременность, а вечность способна "прорываться" во время, присутствовать в нем. Время-вечность поэтому иконично. Время -- это икона вечности.

Эти три времени имеют и свои графические аналогии -- от античности через средневековье до наших дней. Процитируем Н. Бердяева: "Есть три времени -- время космическое, время историческое и время экзистенциальное... Время космическое символизируется кругом... Историческое время символизируется не кругом, а прямой линией, устремленной вперед... Время экзистенциальное лучше всего может быть символизировано не кругом и не линией, а точкой... Это время внутреннее, не экстерниризованное в пространстве, не объективированное... Оно не счисляется математически, не слагается и не разлагается... Краткие, с объективной точки зрения, минуты могут переживаться, как бесконечность... Все, что совершается в экзистенциальном времени, совершается по линии вертикальной, а не горизонтальной"⁶. То, что космическое время лучше всего символизирует круг, а историческое -- горизонтальная линия, обычно не вызывает разногласий и споров. Но интересна у Бердяева символизация "иконического" времени точкой и вертикалью: точка -- место "прорыва" вечности во время, вертикаль -- направление действия вечности во времени: от земли к небу, от человека к Богу, от мира сего к Царству Небесному. Вертикаль не разрушает точечного характера прорыва вечности во время.

Возвращаясь теперь к стихотворению Пастернака, нельзя не заметить, что вторая его часть построена на основе или, по крайней мере, с учетом изложенных выше библейских, святоотеческих, богослужебных и собственно иконных представлений о времени. Волхвы только еще идут на поклонение, но Рождество во всем своем объеме уже совершилось. Родился Младенец, и вечность прорвалась как сквозь космическое время, "застревожив" "целую вселенную", так и сквозь историческое время. Пастернак использует типичный иконописный прием для изображения преодоления исторического времени:

И странным виденьем грядущей поры
Вставало вдали все пришедшее после.

Здесь, как на иконе, время-вечность, "иконическое" время передается с помощью особой организации пространственных отношений. Событие в его сиюминутном значении происходит здесь, рядом, но его вневременный смысл уже "стоит", "видится" вдали. "Вдали времен" выражено через "вдали" пространственное. В иконическом времени-вечности прошлое, настоящее и будущее носят относительный характер. У Пастернака это выражено следующим образом: в настоящем только что родившегося младенца видно будущее — "грядущая пора", но в настоящем автора это грядущее уже "все пришедшее после". Так совпадают прошлое и будущее, начало и конец, альфа и омега⁷. В романе Юрий Живаго, желая успокоить Анну Ивановну, приглушить страх смерти у больной, уверяет ее: "Вот вы опасаетесь, воскреснете ли вы, а вы уже воскресли, когда родились, и этого не заметили" /№ 1, стр. 48/. Совпадают, таким образом, Рождество и Пасха, рождение и воскресение, потому что смерть -- это рождение в вечную жизнь.

У поэта происходит также характерная для иконического времени смена конца и начала. Во времени, в действительности характер будущего только предполагается, предвидится, оно объект футурологии. Время-вечность же эсхатологично, т.е. направлено к определенному концу, поэтому то, что для человека во времени является будущим, то в "иконическом" времени -- "последние времена", конец, и, наоборот, прошлое -- это "передние" события, первые времена⁸. Грядущее -- это то, что будет после, но его не может не быть, и в вечности оно уже как бы совпадает с прошлым, а в "иконическом" времени мыслится как постоянное, вечное настоящее, которое невозможно изменить, но к которому можно подготовиться так, что оно станет не концом, а началом вечности и личного бессмертия⁹.

Вечность и время у Пастернака в какой-то момент вступают

в борьбу. Вечность прорывается во время, но время со своей стороны силится сомкнуть разорванное звено:

Весь трепет затепленных свечек, все цепи,
Все великолелье цветной мишуры...
... Все злей и свирепей дул ветер из степи...
... Все яблоки, все золотые шары.

Время /историческое и космическое/ врывается, как ветер в вечность, стремясь разрушить иконичность происходящего, стереть или поглотить вечный аспект события, но вечность преодолевает время, именно преодолевает, а не побеждает и не отбрасывает, но включает в себя, придавая ему новый, вечный смысл. Это особенно заметно на примере церковного празднования Рождества, которое является не механическим повторением события в циклическом и линейном времени, а скорее их преодолением. Ежегодно событие Рождества совершается, что подчеркнуто его частичным воспроизведением в литургии и использованием настоящего времени /вечность -- это вечно настоящее!/
в проповеди и богослужебных текстах, посвященных празднику. /Сказанное относится, конечно, к любому христианскому празднику/¹⁰. В стихотворении Пастернака событие также воспроизводится по мере возможности во всей его полноте, в его взаимосвязи с прошлым, настоящим, будущим и вечностью¹¹.

Третья часть стихотворения, начинающаяся со слов "Часть пруда скрывали верхушки ольхи...", в композиционном отношении в некотором смысле повторяет первую: взгляд поэта вновь как бы движется по иконе и мы опять видим пастухов. Но теперь уже они, простые сердцем, но богатые верой, первыми идут поклониться чуду, поклониться Богомладенцу. Их путь приобретает особый смысл, и ангелы сопровождают их, оставляя "босые следы":

По той же дороге, чрез эту же местность
Шло несколько ангелов в гуще толпы.
Незримо делала их бестелесность,
Но шаг оставлял отпечаток стопы.

Мария спрашивает пришедших, кто они такие, и в уста пастухов и волхвов поэт вкладывает следующий ответ: "Мы племя пастушье и неба послы". В соответствии с церковной традицией этим ответом Пастернак подчеркивает, во-первых, что пастухи пришли поклониться не только от себя лично, но и от имени всех простых людей /"племя пастушье"/. Во-вторых, как явствует из ответа, они пришли поклониться не по собственному произволению, а по откровению, полученному от Бога. Здесь же у поэта и другая важная деталь: они пришли вознести им "обойм хвалы". Признав божественность Младенца, они, опять же первые, признают и Марию Богородицей и Богоматерью, которая достойна такой же хвалы, как и рожденный ей Спаситель.

Далее взгляд поэта как бы движется по той же иконографической схеме к звезде: рассвет сметает с неба "как пылинки золы, последние звезды", оно становится чистым, но утренний свет бессилен против той единственной новой звезды, продолжающей сиять на небосводе, свидетельствуя о чуде Рождества. От звезды поэт переходит к волхвам, которых Мария впускает в пещеру для поклонения. Так же как и пастухи, они поклоняются Младенцу не только от себя лично, но и от имени земной власти /как восточные цари/, земной мудрости /как волхвы/, прежней религии /как язычники/; с этим связано и символическое значение даров, принесенных ими: золота, ладана и смирны¹². Интересно отметить, что по Евангелию от Матфея поклонение волхвов произошло в доме, а не в пещере /Мф. 2:11/, но Пастернак выбирает церковно-литургический и иконографический вариант обстоятельств поклонения¹³. Вслед за тем круговое движение замыкается, взгляд поэта возвращается к исходному пункту -- к Иисусу в яслях, но теперь это уже не просто младенец, страдающий от холода, а Богомладенец:

Он спал, весь сияющий, в яслях из пуба,
Как месяца луч в углубленьи дупла.

Сияние Младенца связано с тем, что в церковном сознании Рождество -- это также явление в мир божественного света /"Я свет миру" -- Ин. 8:12/; это и свет истины, прогоняющий мрак языческих заблуждений, и свет добродетели, рассеивающий мрак греховности, и свет красоты, восстанавливающий в человеке образ Божий.

Итак, круговое движение закончено, внимание поэта, казалось бы, сосредоточено на Младенце, но последняя строфа вносит в стихотворение важную деталь, ставит новый акцент, едва ли не переосмысляющий содержания рассказанного:

Вдруг кто-то в потемках, немного налево
От яслей рукой отодвинул волхва,
И тот оглянулся: с порога на Деву
Как гостя, смотрела звезда Рождества.

Обратившись опять к иконе, нельзя не отметить, что центральной фигурой на ней является все же не Младенец в белых пеленах на фоне черного отверстия скалы, а возлежащая перед ним на ложе Богородица, обращенная в сторону зрителя. Она выделяется и размерами, и ярко-красным цветом ложа. В самом верху средника иконы, как правило, изображается темно-сине-зеленая полусфера /символ Божественной премудрости, не познаваемой в своей последней глубине/, откуда исходит более светлого цвета луч, в утолщении которого пишется Рождественская звезда. Луч затем разделяется на трое /символ Пресвятой Троицы/, падая на Младенца и Богородицу. Таким образом, от Младенца взгляд поэта начинает двигаться снизу вверх -- /вспомним вертикаль Бердяева/ -- от Марии, которую в этой строфе Пастернак называет уже Девой /в соответствии с церковной традицией -- Дева до Рождества, Дева в Рождестве, Приснодева после Рождества/ по лучу к Рождественской звезде и обратно. Этой строфой подчеркивается особое значение Богоматери как на иконе, так и в празднике Рождества. "Чрево Богоматери было пространной палатой Царя и Бога... В нем обложенный человеческим образом

Девы восседал неописанно Седящий в недрах Отчих", -- говорится в церковных песнопениях¹⁴. Богоматерь вместила Невместимого. Отсюда ее центральная роль в Боговоплощении, которое является смыслом Рождества. Литургические песнопения и богослужебные тексты Рождества, безусловно, хорошо известные Пастернаку¹⁵, часто указывают на небесно-земное значение Богородицы именно, если можно так сказать, в вертикальном плане: "... Пречистая Дева Мария есть мысленная, одушевленная лестница. Она низвела свыше во светлости воплощенного Бога и возводит из глубины зла к небесной высоте к Богу верующих во Христа людей" ¹⁶. В акафистах можно встретить такие относящиеся к Богородице славословия, как высота, неудововосходимая человеческими помыслами; лестница небесная, еюже сниде Бог; мост приводя сущих от земли на небо; звезды незаходимой Мать и др.¹⁷. Значение Богоматери, как видно из этих текстов, не ограничивается собственно Рождеством: лестница остается таковой и поныне, мост продолжает "действовать", двери райские открыты; поэтому Пастернак заканчивает стихотворение именно этой вертикалью: Дева - звезда Рождества. Итак, движение в стихотворении Пастернака идет дважды по кругу: вначале описывается событийная сторона рождения младенца, затем в той же последовательности символический смысл как отдельных событий, так и Рождества в целом, и, наконец, круг, как символ повторяющегося в вечности события, оставаясь кругом, не разрываясь, испускает из себя вертикаль "Рождественская звезда - Дева-Богородица". Таким образом, непроходимая преграда между Богом и человеком, миром видимым и невидимым, между трансцендентным и имманентным, вечностью и временем становится пронизываемой, также онтологически и антиномично взаимосвязанным начинает выступать и двойное -- историческое и метаисторическое, временное и вневременное -- содержание события Рождества у Пастернака.

Тесно связана с иконным видением времени и взаимоотно-

сенность у Пастернака первой и третьей частей стихотворения. В первой, как мы уже отметили, поэт описывает прямой смысл, фактологическую сторону события, происходящего в космическом и историческом времени. Затем они прерываются "иконическим" временем-вечностью. Но при этом прерываются и пространственно: происходящее как бы останавливается, и "вдали" встает "виденье грядущей поры". Когда возобновляется повествование о Рождестве со слов "Часть пруда скрывали верхушки ольхи...", то оно происходит уже как бы в другом пространственном континиуме /"по той же дороге, чрез эту же местность", но "незримо" идут ангелы/. Получается, что пространственно /благодаря второй части/ третья часть стихотворения отделена от первой как бы кулисной перспективой /один из типичных иконописных приемов/. С точки же зрения времени, как уже говорилось, действие в третьей части происходит во времени-вечности, факты там выступают в ракурсе онтологического символизма, и, значит, в этом случае время у Пастернака выступает в качестве четвертого измерения: "... Всякая часть действительности, -- писал П. Флоренский, -- даже чисто физически, имеет свою толщину во времени и никак не может быть обсуждаема в качестве трехмерной"¹⁸. Действительность "выделяется" в четырехмерный образ, и "время, четвертая координата этого образа, организовано в нем, как собственное его, этого образа, время, имеющее в нем свое начало и свой конец"¹⁹. Итак, у Пастернака мы видим, с одной стороны, как пространство служит способом передачи временных отношений, с другой -- как время выступает четвертой координатой отношений пространственных.

Существует два наиболее распространенных варианта иконографии Рождества. На одном волхвы изображаются в левом верхнем углу иконы, только на пути в Вифлеем, а перед яслями -- ангелы /см. приложение 1/; на другом -- волхвы изображаются с дарами возле яслей, а их место в левом верхнем углу занимают ангелы /см. приложение 2/, и в таком случае описание

Рождества в первой части стихотворения близко по своей структуре к первому варианту иконографической схемы, а в третьей -- ко второму²⁰.

В стихотворении можно выявить слабо и не всегда последовательно выраженное тяготение поэта в первой части -- к картине, живописи и живописности, в третьей -- к иконе и иконности. Это проявляется, например, в употреблении двух стилевых лексических пластов -- "картинного" и "иконного". От живописи идет такая лексика, как "пещера", от иконы же -- "вертеп", от живописи -- "звездочеты", от иконы -- "волхвы", и далее соответственно: "холм" -- "скала", "горячая скирда" -- "Звезда Рождества", "ясли из дуба" -- "ясли", "вход" -- "отверстие скалы", "Мария" -- "Дева" и др. Как нам представляется, композиционно и "перспективно" стихотворение Пастернака построено преимущественно по типу иконы, но композиционную схему он заполняет не только с помощью иконописных, но и живописных приемов, причем "живопись", без сомнения, чаще преобладает, поэтому в стихотворении мы встречаем такие "антииконные" детали, как теплая дымка над яслями, постельная труха, оглобля в сугробе, гнезда грачей, следы на снегу²¹. Типичным примером картинно-живописного видения Пастернака может служить следующая строфа:

Средь серой, как пепел, предутренней мглы
Топтались погонщики и овцеводы,
Ругались со всадниками пешеходы,
У выдолбленной водопойной колоды,
Ревели верблюды, лягались ослы.

Это описание напоминает не икону, а скорее нидерландскую живопись XVI--XVIII веков в духе Босха, Брейгеля или Рембрандта. Косвенное указание на это находим и в романе, когда на елке у Свенцицких Юрий Живаго думает, что надо бы "написать русское поклонение волхвов, как у голландцев, с морозом, волками и темным еловым лесом"²².

Если исходить из влияния иконографии Рождества на анализируемое стихотворение, то нельзя в таком случае не обратить внимания, что поэт "опустил" две сцены, расположенные в нижней части иконы -- беседу Иосифа с пастухом и омовение Младенца. Это случилось, вероятно, потому, что они потребовали бы повествовательности в ущерб лаконичности стиха, а также специального комментария для выявления символического смысла этих сцен. Но, безусловно, Пастернак не задавался целью написать стихотворный вариант иконы Рождества или поэтический комментарий к ней, поэтому вопрос о том, почему поэт выделил или, наоборот, приглушил, а то и опустил совсем те или иные детали, носит в рамках нашей темы не обязательный характер. Икона или иконы Рождества, на наш взгляд, послужили лишь одним из источников творческого вдохновения поэта и, как мы пытались это показать, прообразом композиционной организации временных и пространственных пластов внутри стихотворения.

В заключение скажем, что еще в 1946 году в письме Пастернак назвал роман /носивший тогда еще другое название/, в одном из аспектов выражением своих взглядов на Евангелие и далее писал: "Атмосфера вещи -- мое христианство, в своей широте немного иное, чем квакерское и толстовское, идущее от других сторон Евангелия в придачу к нравственным"²³. В полной мере специфика "христианства Пастернака" может быть выявлена на основе многостороннего изучения его творчества. В настоящей статье мы хотели обратить внимание лишь на одну /на первый взгляд, незаметную или трудно различимую/ из составных частей христианской атмосферы романа, навеянную иконописью и евангельским пониманием вечности. Безусловно, взгляды поэта на проблему времени складывались и в процессе его занятий философией в Московском и Марбургском университетах, но это отдельная тема, требующая специального изучения.²⁴

Примечания

1. Все цитаты из романа "Доктор Живаго" приводятся по изданию: Б. Пастернак. Доктор Живаго. -- "Новый мир", 1988, № 1--4. В скобках указывается номер журнала и страница/.
2. В романе антитеза "время - вечность" выступает у Пастернака и в форме "смерть - вечная жизнь". Устами Юрия Живаго провозглашается: "смерти не будет, говорит Иоанн Богослов, и вы послушайте простоту его аргументации ... , прежде не было. Это почти как: смерти не будет, потому это уже видали, это старо и надоело, а теперь требуется новое, а новое есть жизнь вечная" /№ 1, стр. 49/. Для более точного и глубокого понимания анализируемого стихотворения Пастернака и иконы это важно подчеркнуть. Ведь вечность иногда трактуется и как бесконечно длящееся время. Такая точка зрения приписывается иногда и христианству /см., например: В.В. Бычков. Византийская эстетика. М., 1977, стр. 49 и др. "... Вечность /αἰών/ носит у христиан временной характер..."/ Но это не так. Принципиальность понимания вечности как отсутствия времени, вневременности подтвердилась в христианстве очень рано. Упрощенное, дажэ вульгарное представление о вечности явилось одной из причин такой ереси, как арианство, отвергнутой очень решительно. Арий представлял себе вечность как бесконечно длящееся время, в котором, следовательно, можно помыслить момент рождения Сына Божия от Отца, что превращало Христа из совечного Отцу в особое, высшее, но творение. По толкованию святых отцов эпохи арианских споров, Сын рождается от Отца в вечности. "В начале сотворил Бог небо и землю" /Быт. 1:1/; "В начале было Слово и Слово было у Бога, и Слово было Бог" /Ин. 1:1/. "Начало" в этих библейских стихах -- не есть начало во времени, а начало самого времени. До этого Христос пребывает с Отцом и Святым Духом в Троице в вечности.
3. Здесь можно было бы привести множество цитат из святоотеческих творений и даже катехизисов. Мы ограничимся выдержкой из Августина Блаженного, почитаемого как Востоком, так Западом: "Вечность, неизменно пребывающая в настоящем, для которой нет ни будущего, ни прошедшего, творит между тем времена и будущие и прошедшие". "Лета Твои неизменны, потому что они совместны и современны... и день Твой не слагается из разных дней, потому что он не заступает места вчерашнего дня и не уступает его дню завтрашнему, но всегда есть нынешний, теперешний, настоящий; и этот вечно-настоящий день Твой или всегдашнее Твое ныне и есть Твоя вечность". /Августин Блаженный. Творения. Киев, 1914, т. 1, стр. 310, 312/.

4. См. Словарь библейского богословия. Под редакцией Ксавье Леон-Дюфура. Брюссель, 1974, стр. 200--201; Прот. А. Шеман. Введение в литургическое богословие. Париж, 1961, стр. 50--54; В.В. Вычков. Ук. соч., стр. 48--50; Николай Бердяев. О рабстве и свободе человека. Париж, 1939, стр. 214--218. Нам представляются не совсем удачными перечисленные выше определения этого времени. "Время Церкви" -- слишком широко и неопределенно из-за размытости понятия "церковь" в современном секуляризованном языке. "Время литургическое, богослужбное", хотя и указывает на наиболее яркое проявление "времени-вечного", которое имеет место в Евхаристии, все же сужает поле его действия. "Время экзистенциальное" -- философский термин, слишком модернистский и неопределенный с христианской точки зрения. Поэтому наряду с понятием "время-вечность" мы и употребляем термин "иконическое время", как синоним. Первый термин указывает на содержание понятия, второй -- на его характер.
5. Пастернак в романе устами Николая Николаевича называет это время историческим, но из контекста ясно, что он имеет в виду именно "иконическое", истинно-историческое время в противоположность собственно историческому. Причем "иконическое" время у Пастернака начинается с Христа. Прочитируем это место: "Я думаю надо быть верным бессмертию, этому другому имени жизни, немного усиленному /бессмертие -- это вечная жизнь - В.Л./. Надо сохранять верность бессмертию, надо быть верным Христу... Человек живет не в природе, а в истории, и т.. в нынешнем понимании она основана Христом, ... Евангелие есть ее обоснование" /№ 1, стр. 14/. Христос Боговоплощением начинает истинное историческое время, поскольку вечность, отделенная прежде от времени преградой /Еф. 2:14/, становится способной проникать в него, как бы этернизировать его. Сходные мысли о "преодолении" христианством времени Пастернак высказывал и в частных беседах. См., например: Александр Гладков. Встречи с Пастернаком. Париж, 1973, стр. 59--60.
6. Николай Бердяев. Ук. соч., с. 214--217.
7. Время у Пастернака иногда как бы "снимается", причем это не субъективно-психологическое чувство исчезновения времени или выхода из времени, а онтологическое состояние, повторяющееся во времени, имеющее много примеров в прошлом, аналогий, прецедентов в Священной Истории и уже самой повторяемостью в течение многих веков и за-

крепленностью в Священном писании, подтверждающее свою непреходящую онтологическую ценность, утверждающее реально-мистический, а не субъективно-психологический характер выхода из времени. В романе Лара говорит Юрию: "Мы с тобой как два первых человека Адам и Ева, которым нечем было прикрыться в начале мира, и мы теперь так же раздеты и бездомны в конце его. И мы с тобой последнее воспоминание обо всем том неисчислимо великом, что создано на свете за многие тысячи лет между нами и нами..." /№ 3, стр. 165/.

8. Подробно об этом пишет Д.С. Лихачев: "Из наблюдения над лексикой "Слова о полку Игореве". -- Изв. АН СССР. Отд-ние лит. и яз., 1949, т. VIII, вып. 6, стр. 551--554; Д.С. Лихачев. Поэтика древнерусской литературы. М., 1979, стр. 215, 254--255 и др.
9. "...Христианам свойственно одновременно пребывать в двух планах: временном и вечном", -- пишет современный богослов. И еще: "Перед нашим ипостасным личным духом в пределах земли стоит задание: пробить стену времени и преодолеть порог пространственности" /Софроний /Сахаров/, архимандрит. Видеть Бога как он есть. Эссекс, 1985, стр. 242, 180/.
10. См. об этом: Д.С. Лихачев. Поэтика... стр. 271--273.
11. Еще в 1913 году в неотправленном письме к Ольге Фрейденберг Пастернак задумывался над проблемой вечности и времени. "... Дело, может быть, -- писал он, -- в особом даре нескольких редких людей, который я бы назвал даром времени. Люди захвачены настоящей минутой, которая никому не принадлежит и обнимает их общей бесцветной срадой "данного времени" -- действительности... Однако, я встречал несколько личностей, которые как бы дышат своим собственным временем... Что это значит? Это означает, во-первых, некоторую черту бессмертия, проникающую их движения. И затем это говорит о какой-то одинокой их близости со своей судьбой... Такие люди могут быть примерами, на которых можно наглядно развивать религиозность. Присутствие этих людей как-то прерывает действительность... -- В таких выражениях трудно дать об этом представление. Гораздо счастливее была бы попытка жизненно или художественно /курсив везде наш - В.Л./ запечатлеть свой интуитивизм перед ними" /См. 25, стр. 56--57/. Отметим здесь несколько важных моментов. Во-первых, Пастернак противопоставляет время и вечность /последняя, как и в романе, приравнивается к бессмертию/; во-вторых, вечность способна "прерывать" время; в-третьих, проблема "вечность-время" видится поэту проблемой религиозной /конечно, в са-

мом широком смысле/; в-четвертых, проблема вечности увязана с проблемой личности, которая являет собой наглядный факт возможности проникновения вечности во время. /В религии такой личностью является святой, у позднего Пастернака "Личностью", в наибольшей мере обладавшей даром времени, был Христос /см. примечание 5/; в-пятых, эта способность личности понимается поэтом и как дар от Бога и как судьба, а судьба в свою очередь как проявление воли Божией, которая "нисколько не поработает" такую личность, но самовыявляется через нее; в-шестых, Пастернаку глубоко импонировали люди такого типа, и он сам стремился обрести жизненно и запечатлеть художественно этот особый личностный дар. Как нам представляется, Пастернак владел таким даром и сумел воплотить его художественно, что с особой силой проявилось не только в "Рождественской звезде", но и в таких стихах, как "На Страстной", "Рассвет", "Чудо", "Дурные дни", "Магдалина II", "Гефсиманский сад" и др. Поэт был для Пастернака ареной борьбы между вечностью и временем:

Не спи, не спи, художник,
Не предаваясь сну, --
Ты -- вечности заложник
У времени в плену! /"Ночь", 1956 г./

О значении Рождества для Пастернака в период работы над романом см.: В.М. Борисов. Е.В. Пастернак. Материалы к творческой биографии романа Б. Пастернака "Доктор Живаго", -- "Новый мир", 1988, № 6, стр. 225, 227--228.

12. См. об этом подробно: Вениамин /Миров/, епископ. Чтения по литургическому богословию. Брюссель, 1977, стр. 192--193, 327.
13. Там же, стр. 192.
14. Там же, стр. 91.
15. О знании Пастернаком литургических текстов и молитв, посвященных Богородице, святым, праздникам, можно судить, например, по "лекциям" Симушки, которая "разбирает" с Ларисой отрывки из богослужебных текстов: стихиры, тропари и т.п. Цитата заняла бы слишком много места. Этой теме посвящена вся 18-я часть главы "Против дома с фигурами" /№ 3, стр. 170--172/.
16. Вениамин /Миров/, епископ... стр. 84, 276.
17. Акафистник. Брюссель, 1981, стр. 131, 133, 135, 136.

18. П.А. Флоренский. *Время и пространство*. -- "Социологические исследования". М., 1988, № 1, стр. 104.
19. Там же.
20. См., например: В.Н. Лазарев. *Новгородская иконопись*. М., 1969, стр. 40; В.Н. Лазарев. *Московская школа иконописи*. М., 1971, стр. 38; Строгановский иконописный лицевой подлинник. Мюнхен, 1983, стр. 131. Богатейший материал по иконографии Рождества Христова содержится в книге: P. Georges Drobot. *Isbne de la Nativité*. Paris, 1973, стр. 163--308.
21. По словам П.Е. Пастернака /внука поэта/, пейзаж "Рождественской звезды" во многих своих чертах совпадает с видом, открывавшимся из окон дачи поэта в Переделкине. Ольга Карлайл вспоминает об открытках с религиозными сценами, висевших на стенах в рабочем кабинете поэта /Ольга Карлайл. Три визита к Борису Пастернаку. -- "Вопросы литературы", 1988, № 3, стр. 175/. Интересно также сравнить с традиционной православной иконографией Рождества Христова картины итальянских и голландских художников разных веков, собранные в книге: Jajcsay János. *Karácsony a művészeten*. Bp., 1978. На них мы можем обнаружить некоторые детали, "перекочевавшие" в стихотворение Пастернака, хотя нельзя отрицать и случайности таких совпадений.
22. В. Пастернак. *Доктор Живаго*. № 1, стр. 156.
23. Борис Пастернак. *Переписка с Ольгой Фрейденберг*. Нью-Йорк, 1981, стр. 245.
24. В настоящее время в физике и философии существуют четыре наиболее популярных модели времени, разные их сочетания рождают новые модели. Во-первых, противостоят друг другу статическая и динамическая модель времени. Первая, имеющая двадцатипятивековую предисторию, очень популярная в средневековье и возрожденная в XX веке, имеющая таких сторонников, как Герман Вейль и Альберт Эйнштейн, состоит в том, что частицы и тела неподвижны, события не происходят, а закреплены на своих местах, обозначаемых тремя пространственными и одной временной координатой. В такой модели нет ни прошлого, ни будущего. "Для нас, убежденных физиков, различие между прошлым и будущим не более чем иллюзия, хотя и навязчивая". Сознание, по словам Г. Вейля, как бы "скользит" по линии жизни, и в нем оживает часть этого статичного мира.

Динамическая модель имеет столь же древнюю предисторию. Согласно ей события не сосуществуют, а сменяют друг друга, мир движется — прошлого уже нет, а будущего еще нет, но есть настоящее. Во-вторых, противостоят друг другу субстанциональная и реляционная модели времени. Согласно первой время есть особая сущность, субстанция, которая сохранится и в случае исчезновения материи, по-второй — пространство и время производны от материи. В мире, который описывает теория относительности, исчезновение материи означало бы исчезновение и времени-пространства.

Обращаясь теперь к нашей теме, мы не можем не обратить внимания на возможность следующего сопоставления. Представления о вечности в святоотеческой литературе, в иконописи и у позднего Пастернака соответствуют статической и реляционной моделям времени, т.е. во-первых, в вечности прошлое и будущее сливаются в вечное настоящее, а, во-вторых, время не вечно, оно сотворено. Представления же о времени соответствуют динамической и реляционной моделям. /Мы не хотели бы делать никаких выводов из предлагаемого сравнения, ведь для этого необходимо было бы обосновать методологическую правомерность и целесообразность такого сопоставления; нам кажется заслуживающей внимания сама возможность приводимых параллелей/. Отметим еще, что субстанциональной модели времени /краеугольный камень ньютоновской теории/ в рассмотренных в статье представлениях о времени не нашлось места. Но какой же модели соответствует "иконическое" время? Как мы пытались показать, это антиномия вечного во временном. Первая пара моделей легко сочетается с любой составляющей второй пары, но они взаимно исключают друг друга. И вот антиномия вечности во времени и позволяет их как бы совместить: онтологически /по святоотеческому учению/ или "жизненно" /по словам Пастернака/; вследствие этого и возникает возможность художественно запечатлеть эту антиномию. Иконическое время соответствует статической модели в динамической, статике, прорвавшейся в динамику и динамики, явившей через себя статику. Этот прорыв не дает смещения, не вносит динамики в статику и наоборот, они сосуществуют онтологически и антиномично. От двух до шести /иногда более/ событий, отделенных друг от друга большими промежутками времени, изображаются на иконе в одном пространственно-временном континууме, т.е. как одновременные. Эта вечность ворвалась во время и показала прошлое, настоящее и будущее, как "вечное настоящее" /согласно статической модели/. Икону в этом смысле можно попытаться рассмотреть как

модель, имеющую значение для понимания и иллюстрации не только средневековых, но и некоторых современных представлений о времени. Бесспорно, представления Пастернака о времени складывались преимущественно под влиянием философии, науки, художественной литературы, музыки. Но и иконопись как на формальном, так и на содержательном уровне органично "вписалась" в творческий процесс поэта и наложила свой отпечаток на некоторые произведения, что особенно наглядно проявилось в "Рождественской звезде".

РОЖДЕСТВЕНСКАЯ ЗВЕЗДА

Стояла зима.
Дул ветер из степи.
И холодно было Младенцу в вертеле
На склоне холма.

Его согревало дыхание вола.
Домашние звери
Стояли в пещере,
Над яслями теплая дымка плыла.

Доху отряхнув от постельной трухи
И зернышек проса,
Смотрели с утеса
Спросонья в полночную даль пастухи.

Вдали было поле в снегу и погост,
Ограды, надгробья,
Оглобля в сугробе,
И небо над кладбищем, полное звезд.

А рядом, неведомая перед тем,
Застенчивей площадки
В оконце сторожки
Мерцала звезда по пути в Вифлеем.

Она пламенела, как стог, в стороне
От неба и Бога,
Как отблеск поджога,
Как хутор в огне и пожар на гумне.

Она возвышалась горячей скирдой
Соломы и сена
Средь целой вселенной,
Встревоженной этою новой звездой.

Растущее зарезо рдело над ней
И значило что-то,
И три звездочета
Спешили на зов небывалых огней.

За ними везли на верблюдах дары.
И ослики в сбруе, один малорослей
Другого, шажками спускались с горы.

И странным виденьем грядущей поры
Вставало вдали все пришедшее после.
Все мысли веков, все мечты, все миры.
Все будущее галлерей и музеев,
Все шалости фей, все дела чародеев,
Все елки на свете, все сны детворы.

Весь трепет затепленных свечек, все цепи,
Все великолепье цветной мишуры...
... Все злей и свирепей дул ветер из степи...
... Все яблоки, все золотые шары.

Часть пруда скрывали верхушки ольхи,
Но часть было видно отлично отсюда
Сквозь гнезда грачей и деревьев верхи.
Как шли вдоль запруды ослы и верблюды,
Могли хорошо разглядеть пастухи.
- Пойдемте со всеми, поклонимся чуду, -
Сказали они, запахнув колухи.

От шарканья по снегу сделалось жарко.
По яркой поляне листьями сляды
Вели за хибарку босые следы
На эти следы, как на пламя огарка,
Ворчали овчарки при свете звезды.

Морозная ночь походила на сказку,
И кто-то с навьюженной снежной гряды
Все время незримо входил в их ряды.
Собаки брели, озираясь с опаской,
И жались к подпаску, и ждали беды.

По той же дороге, чрез эту же местность
Шло несколько ангелов в гуще толпы.
Незримыми делала их бестелесность,
Но шаг оставлял отпечаток стопы.

У камня толпилась орава народу.
Светало. Означились кедров стволы.
- А кто вы такие? - спросила Мария.
- Мы племя пастушье и неба послы,
Пришли вознести вам обоим хвалы.
- Всем вместе нельзя. Подождите у входа.

Средь серой, как пепел, предутренней мглы
Топтались погонщики и овцеводы,
Ругались со всадниками пешеходы,
У выдолбленной водопойной колоды
Ревели верблюды, лягались ослы.

Светало. Рассвет, как пылинки золы,
Последние звезды сметал с небосвода.
И только волхвов из несметного сброда
Впустила Мария в отверстие скалы.

Он спал, весь сияющий, в яслях из дуба,
Как месяца луч в углубленьи дупла.
Ему заменяли овчинную шубу
Ослиные губы и ноздри вола.

Стояли в тени, словно в сумраке хлева,
Шептались, едва подбирая слова.
Вдруг кто-то в потемках, немного налево
От яслей рукой отодвинул волхва,
И тот оглянулся: с порога на Деву
Как гостя, смотрела звезда Рождества.



ПРИЛОЖЕНИЕ I.



ПРИЛОЖЕНИЕ II.

"ТЕАТР" В "АПЕЛЛЕСОВОЙ ЧЕРТЕ"
БОРИСА ПАСТЕРНАКА

К. Галоци

Постоянное наличие внимания к театральной теме характерно не только для стихотворений /ср. "Гамлет", "Марбург"/, прозаических произведений /"Письма из Тулы", "Безлюбье", "Детство Люверс" и т.д./, теоретических работ /"Символизм и бессмертие", "Несколько положений"/, но даже и для обиходной письменной деятельности Бориса Пастернака.

Это свидетельствует о том, что "театр" -- наряду с другими категориями -- является таким мотивом, понятием, которое аккумулирует в себе представления, весьма важные для поэта. Нам кажется, что одно из ведущих мест в системе взглядов Пастернака принадлежит именно категории театра. /Важно подчеркнуть, что мы употребляем этот термин в широком смысле слова, то есть в нем представлены все элементы, мотивы, прямо или косвенно связанные с образом театра. Например: мотив актерства, сцены и т.д./.

Цель нашей работы -- двоякая. С одной стороны, детальное выяснение места, значения образа театра в системе философии творчества, построенной в "Апеллесовой черте"¹; анализ того, какими своими свойствами он участвует в воплощении писательской мысли, какие аспекты этой мысли отводят театру основное место в комплексе других образов и в каком отношении к этим образам находится мотив театра. С другой же стороны мы хотим доказать, что "Апеллесова черта" является -- и это редкий у Пастернака случай -- диалогическим произведением, содержа в себе элементы полемики с Н.Н. Евреиновым. Для того чтобы осветить вышеперечисленные вопросы, нам придется прежде всего определить понятие театра.

II. Понятие театра

Первая четверть XX-го века является золотым веком русского театра. Новые веяния этого периода не могли не затронуть и театральную жизнь. Это вполне естественно, поскольку именно в театре встречаются все искусства, и в эпоху, когда вагнеровская идея синтеза искусств оказалась очень популярной, она скорее всего должна была проявить себя в театральных исканиях. Разные эксперименты в области театрального искусства /концепции Станиславского, Мейерхольда, Таирова, Евреиннова, футуристов/ вызвали горячий спор. Интересно, что в этот период, когда мы видим сильное оживление театральной жизни, когда русский театр поднимается на очень высокий уровень -- даже в мировом масштабе, -- остро ставился вопрос о кризисе театра. Юрий Айхенвальд в своих лекциях старался доказать, что "... современное человечество переросло театр, что перед судом эстетики само существование театра является парадоксом и что театр, как незаконный вид искусства, в силу своей принципиальной неоправданности, переживает в наше время не кризис, а конец"².

Все эти факторы служат объяснением активизации понятия театра, возрождения интереса к этой категории, но не дают объяснения тому явлению, что данное понятие приобретает новые значения, обогащает, расширяет и углубляет свое поле значения. Причины этого имеют свои корни в театрально-философской концепции Н.Н. Евреиннова.

В теории Евреиннова, развивавшейся под влиянием иррационалистических философий жизни, учения Ницше и Шопенгауэра -- как на это не раз указывает сам Евреиннов -- театр понимается в смысле закона общеобязательного творческого преобразования воспринимаемого нами мира. Евреинновская концепция имеет в качестве основополагающего понятия категорию "театральности". В чувстве театральности раскрывает свою сущность

один из биологических-психологических инстинктов человека -- инстинкт преобразования, инстинкт "трансформации видимостей природы", инстинкт, который присущ всем людям.

Театральность одновременно является эстетической доктриной и жизнепониманием. Имея преэстетический характер, это понятие считается абсолютно-самодовлеющим началом. Театральность пронизывает все эпохи человеческой истории и все сферы человеческой жизни. Чтобы удовлетворить инстинкт театральности, необходима театрализация жизни. Театрализация жизни обнаруживает себя во всех учреждениях государств разных эпох, а также и в обиходной жизни: человек всю жизнь играет разные роли.

Таким образом, театр -- высшее по рангу место для удовлетворения инстинкта преобразования, где зритель, пассивно участвующий в акте творчества, превращается в человека, выходящего за свои пределы. В театрально-философской концепции Евреиннова противопоставляются театр -- где главное быть не собою, и искусство -- для которого главное найти самого себя. Евреинновский театр, в котором объектом преобразования является жизнь -- не хочет изменить действительность, он хочет только избавиться от нее, укрываясь в анти-мире театра. Следовательно не случайно, что в своей театральной практике Евреиннов руководствовался принципом тщательной реконструкции театральной старины, и его театр назывался "Старинным театром". "Старинному театру" суждено было прожить короткое время -- два театральных сезона -- первый в 1907--1908 гг. был посвящен средневековой французской драме, второй в 1911-1912 гг. испанской драме XVI--XVII веков. Наряду с реконструкционной тенденцией театральная практика "Старинного театра" характеризуется еще эстетизированием театра примитивного /в качестве примера, модели Евреиннов в своих работах выбирает обрядовый театр Христианской Руси/ и апологизацией

зрелищного театра условных форм. Несмотря на недолговечность существования театра, его спектакли расценивались как важное событие в обеих столицах.

Теория и практика еврейновского театра вызывали крайние мнения со стороны публики и со стороны профессионалов. В полемику по этому поводу вступали почти все выдающиеся деятели театрального искусства России десятых годов XX-ого века. После выхода в свет книги Еврейнова, в которой он подытоживает основные принципы своей теории, разгорелся горячий спор. Эта фундаментальная работа Еврейнова /"Театр как таковой" 1912 г./ оказала огромное влияние на современников. Прямое сближение театрально-философской концепции Еврейнова с теорией футуристов, с которыми он имел личные контакты, уже не раз отмечалось исследователями³. /ср. "Слово как таковое" - 1913/.

Таким образом понятие театра представляет собой вовсе не обозначение одного из видов искусства, сферы драматургии, суммы писательского, режиссерского и актерского творчества, но понимается как эстетический и этический принцип и становится одной из основных категорий русской культуры первых десятилетий XX-ого века⁴.

III. Апеллесова черта

"Апеллесова черта", написанная в 1915 г., является первым значительным прозаическим произведением после юношеских набросков, собранных под названием "Фрагменты о Релинквиними". Она впервые была опубликована во временнике "Знамя труда" в 1918 г., позже вошла в сборник Пастернака "Рассказы" /1925 г./ под заглавием "Il tratto di Apelle".

Уже современники обратили внимание на тот факт, что эти произведения находятся "на границе дневника или исповеди", как пишет К. Локс в своей рецензии на сборник рассказов /1925/; иными словами, все эти прозаические работы писателя-повта относятся к жанру промежуточного характера, в котором

неразделимо переплетаются художественная проза и трактат о философии творчества.

IV. Мотив театра

1. Мотив театра вводится в сюжет "Апеллесовой черты" в самом начале эпиграфом, рассказывающим о соперничестве Апеллеса и Зевксиса. Апеллес и Зевксис были греческими художниками, жившими в разные эпохи. /Апеллес -- конец IV века до н.э.; Зевксис -- конец V - начало IV в. до н.э./. В античной литературе, например, в огромной работе Плиния Старшего "Естественная история", в которой говорится о художниках и живописи, нет сведений о возможной встрече и соперничестве Зевксиса и Апеллеса. Плиний Старший пишет об Апеллесе и Протогене, соревновавшихся в тонкости линии, проведенной кистью, когда следствием победы Апеллеса оказалось рождение выражения "черта Апеллеса", ставшее символом творческого совершенства. Существуют еще различные версии о соперничестве других художников, в том числе Зевксиса с Паррасием⁵. Если это так, то мы не можем считать случайным явлением факт, что имя Апеллеса и Зевксиса сочетается именно в одной главе "Театра как такового" Н. Евреинова, где греческие художники выступают в роли истинных представителей инстинкта театральности. Значит, Апеллес и Зевксис выступают и у Пастернака и у Евреинова в качестве архихудожников⁶.

Введение мотива театра подчеркивается еще в первой главе -- как на это обратила наше внимание Анна Лунддгрэн -- реминисценцией, взятой из "Каменного гостя" Пушкина⁷. Эта пушкинская реминисценция одновременно активизирует донжуанскую тему.

В первой главке -- кроме театрального мотива -- сосредоточено большинство основных координат, системообразующих элементов, мотивов.

На уровне категории времени история происходит в конце августа, в начале сентября, как это эксплицитно отмечено. Перед нами переход от летнего времени к осеннему - зимнему. В "Апеллесовой черте" преобладают сумерки, вечер, ночь, -- в пастернаковской системе это время формирования нового качества. Так в первой главке 6 раз повторяется, что история начинается вечером, когда "день оборвался", "за несколько мгновений полного захода солнца". Выражение "заход солнца" ассоциирует временную смерть, за которой следует воскресение.

На уровне категории пространства история начинается в Пизе, в столице Тосканы, -- которая находится на берегах Арно. Слово Арно является древним индоевропейским названием реки, которое произведено от индоевропейского корня $^{+}er/^{+}or$, имеющего значение 'сдвигаться, отправляться'. Мы должны еще принять во внимание, что Пиза это не только итальянский город, но и древне-греческий в Элисе, поблизости от которого организовывались олимпийские игры. Таким образом, название 'Пиза' имеет двойное значение; с одной стороны, непосредственным образом вызывает впечатление "начала перемещения в пространстве", с другой стороны, приобщает к теме соперничества, соревнования.

В рамках первой главки упоминаются два важных локуса: гостиница, занимающая центральное место в творчестве Пастернака, которая соотносена с "перестройкой духовного начала"⁸, и мост, с которого люди видят пизанскую косую башню. Как во многих произведениях, так и в "Апеллесовой черте" мост функционирует как синоним перехода, переходного состояния.

"... в жизни сильнее всего освещаются опасные места: мосты и переходы". /1, с. 29/.

В этой же части сообщается о поездке Гейне с десятичасовым поездом в Феррару. Слово Феррара, находя свой корень в латинской 'ferraria', обозначающей 'железный рудник', начинает цепь мотивов, связанных с движением сверху-вниз. Вовсе не случайно, что Гейне отправляется из Пизы в Феррару

с десятичасовым поездом. Мотив поезда -- это уже общеизвестно -- представляет идею вечного переходного состояния, а в случае десятичасового поезда основная идея еще усилена символикой числа '10' -- оно очень часто употребляется в "Апеллесовой черте", -- выражающего начало нового периода⁹.

На уровне персонажей Генрих Гейне -- на основе совпадения имен, -- не может быть отождествлен с выдающимся поэтом, представителем немецкого романтизма. Главный герой "Апеллесовой" черты -- это не конкретная личность Генриха Гейне, жившего в XIX веке, а Поэт как таковой, где вместо слова поэт, стоит имя Генриха Гейне как архипоэта. Разные звучания одного и того же имени -- итальянское Энрико и немецкое Генрих -- как часто употребляемый Пастернаком прием¹⁰ -- тоже указывает на некое изменение, на некий переход, происходящий в сфере человеческого индивидуума. В первой главке в качестве синонима имени Генриха Гейне стоит "путешествующий поэт". Само собой разумеется, принимая во внимание традиции и архемотивы мировой литературы начиная с античной литературы, что поездка является символом перерождения, переходного состояния. Пастернаковский поэт -- вечно путешествующий художник, претерпевающий вечные перерождения.

Имя Эмилио Релинквимини, образованное от латинского глагола 'relinquo', имитирующее страдательный залог глагола, считается псевдонимом-эмблемой, как определил сам Пастернак в письме к Штиху от 10 июля 1914 г.

Вызывая Гейне на поэтическое соревнование, Релинквимини в своем письме любопытствует "о принадлежности" соперника "к аристократии крови и духа". Это, на наш взгляд, представляет собой скрытый намек на одну из программных статей Н. Евреинова¹¹, составляющую третью главку большой работы "Театр для себя", издаваемой начиная с 1915 г.

В состав системообразующих элементов входит еще компонент, точнее говоря, комплекс компонентов, выражающих интенсивность бытия, напряженность как макроскопического, так и микроскопического мира, состояние "высокой болезни". Эти элементы аккумулируют в себе ряд значений, тесно связанных с интенсивностью бытия, точнее, с опасным характером этого состояния /ср.: милитарная мотивика¹²/, при этом всякие иерархические отношения стираются, исчезают они между вселенной и человеческим миром, вечностью и часами¹³, между этическими категориями¹⁴.

Даже не полное перечисление системообразующих мотивов может убедить нас в том, что все эти элементы связываются между собой общим, основным свойством, способностью отражать переходное состояние из одного качества в другое, перерождение поэта, происходящее при обстоятельствах, когда предметный мир и поэт, потеряв всякие иерархические отношения, свои границы, пределы, становятся способными к творческому акту.

В "Апеллесовой черте" соревнование Эмилио Релинквиними и Генриха Гейне на первый взгляд основывается на любовном соперничестве, но в системе поэтической мысли любовь отождествляется с творческим актом. О совпадении этих понятий на основе того, что оба они являются космической стихией, сам Пастернак пишет:

"Любовь так же проста и безусловна, как сознание и смерть, азот и уран. Это не состояние души, а первооснова мира. Поэтому, как нечто краеугольное и первичное, любовь равнозначительна творчеству"¹⁵.

Архитектоника "Апеллесовой черты", таким образом, строится на двух фундаментальных образах: на комплексе мотивов "перерождения", "переходного состояния" и на образе театра, развертывающем и объясняющем это перерождение.

2. Вторая глава, предшествующая центральной, важнейшей части повести, третьей главе -- встрече Гейне с Камиллой --

моделирует разные стадии процесса перерождения. Вторая глава состоит из двух маленьких частей, типографически отделенных друг от друга. Первая маленькая часть представляет собой два абзаца, из которых первый абзац трактует первую стадию процесса второго рождения.

На этом уровне предметный мир уже полностью потерял свою целостность, органический характер, распался на отдельные части, лишился внутренних организующих связей.

"... распадался без прекословия коснеющий
город на кварталы, дома и дворы..." /1, с. 21/.

Мир состоит из симультанного мелькания разных частей, взятых сами по себе.

"Носовые платки мелькали впотьмах,..." /1, с. 21/.

Универсализация части дает как результат выше уже упомянутое явление: стирание всяких иерархических отношений, расширение частей, возведение частей в ранг космических величин. Таким образом, носовые платки мелькали как "рассыпные снопы звезд" и "пучки колючих туманностей" и одновременно были похожи на "удручающую пагубу"; "ругательства" стоят в одном ряду с "молитвами", "духота" с "поветрием" и "паническим ужасом". В этой стадии процесса царит состояние чистых ощущений, свободное от преконцепций, от иерархически-ценностных отношений, от характера замкнутой, фиксированной системы. Поэтому на этом уровне играет доминирующую роль ощущение запахов, света, цветов, холода -- тепла и т.д.

Организующийся по аналогии с предметным миром человеческий мир тоже вырвался из системы контактов, потерял коммуникативные связи.

"И так же, как распадался без прекословия коснеющий город на кварталы, дома и дворы, так точно состоял ночной воздух из отдельных неподвижных встреч, восклицаний, ссор, кровавых столкновений, шепотов, смешков и шушукания". /1, с. 22/.

Вторая стадия, которая описывается во втором абзаце, после состояния распада на части, характеризуется как состояние кипящего, живого хаоса, полного быстрыми, бурными движениями и разными звуками. В данном случае вокзал является промежуточным локусом, началом перерождения и мировым центром реорганизации всеединства, вторичного рождения мировой целостности после преодоления временного и пространственного разрыва, распада на части.

На уровне языковой оформленности регулярное и очень частое употребление, повторение мотива горения, огня выражает кипение, биение хаоса, и с другой стороны подчеркивается интенсивный, очень напряженный, доведенный до своего предела характер данного состояния бытия.

Остальная часть второй главки показывает третью стадию процесса перерождения, когда начинается гибель предыдущего качества.

"Место у самого окна". /1, с. 22/.

В этом предложении подразумевается мотив 'сидения' в поезде, и так косвенным образом активизируется первая пара мифологемы 'садиться /вставать' как умирать/ воскресать¹⁶. Смысл символической гибели усиливается мотивом 'сна', начатым в этой части.

"Гейне пытается вздремнуть. Он закрывает глаза". /1, с. 23/.

Подобно тому, как поезд является движущимся в пространстве, проходящим локусом,

"Лучи рефлекторов заскакивают в окна вагонов, подхваченные тягой, проходят насквозь, /подчеркнуто мною -- К.Г./ наружу, через противоположные окна,..." /1, с. 23/.

так Гейне готовится к принятию нового качества:

"Наперед загадывать нет проку, да и возможности нет. Впереди -- упоительная полная неизвестность." /подчеркнуто мною -- К.Г./ /1, с. 23/.

Путь Гейне в Феррару — поездка на поезде с движением сверху-вниз:

"Путь в одну колею плачет заунывно над горной, о камни разбившейся речонкой, с каких-то невероятных, чуть брезжущих во тьме высот сорвалась она". /1, с. 23/. /Подчеркнуто мною — К.Г./.

3. Третья глава, занимающая центральное место и являющаяся самой длинной и значительной, построена целиком драматически. Третья глава — словно сцена-диалог из центральной пьесы. В первой части этой главы Гейне выступает как "лицо, занимающее № 8", и еще как "человек из номера восьмого", и если мы примем во внимание символику чисел, то в этом можно усмотреть идею обновления, начала нового цикла в богатом составе мотивов перерождения. Гейне встречается с Камиллой в гостинице, носящей имя Торквато Тассо, выступающего в качестве археолога. Гостиница — о значении и функции которой мы уже упоминали — является локусом перерождения. Перед встречей с Камиллой Гейне спит "мертвым, свинцовым сном". Мотив сна здесь прямо ассоциируется со смертью, с символической гибелью, и этот смысл усиливается еще введением элемента 'соломы' — "Соломинки сплываются", "Соломины уже плотно прилегают друг к другу..." — которая в русской народной традиции символизирует смерть¹⁷.

В ходе событий Генрих Гейне отождествляется с актером: "вы очень странный человек" /1, с. 27/ -- "вы ведь странствующий комедиант" /1, с. 28/ -- "вы необыкновенный какой-то ребенок" /1, с. 28/ -- "актер изолдавшийся" /1, с. 35/.

Его личность распадается на контрастные разновидности, на поэта и на актера. Ощущение фальши пронизывает всю сцену в силу разных реакций Камиллы на актерствование, на игру Гейне. Сразу в начале:

"Оставьте, мы не на подмостках..." /1, с. 26/.

И ответ Гейне:

"Вы ошибаетесь, синьора, мы -- всю жизнь на подмостках..."

/1, с. 26/.

Последнее--эмблематически сжатое выражение театрально-философской концепции Евреиннова. Продолжение начатой цитаты:

"... и далеко не всякому по силе та естественность, которая как роль навязана каждому от самого рождения".

/1, с. 26/.

т.е. что даже естественность -- одна из ролей, вечно играющего человека, также перекликается с тезисами Евреиннова¹⁸. Мы хотим обратить внимание на тот факт, что Гейне отождествляется с актером через стадию ребенка, поскольку в разных работах Евреиннова ведущее место занимает аналогия между ребенком и актерствованием¹⁹.

Но цитируемый текст инкорпорируется в отрицательном смысле в силу момента фальши, выраженного эксплицитно в реакциях Камиллы:

"Правда, все это вам к лицу. Даже эти банальности.

Именно эти банальности!" /1, с. 28/.

"Вся эта сцена как японский цветок, моментально распускающийся в воде. Ни больше ни меньше! Но ведь цветы-то эти бумажные. И дешевые цветы". /1, с. 28/.

"Не гнушайтесь банальностями". /1, с. 28/.

и имплицитно в манере игры Гейне, которая может быть охарактеризована как крайне романтическая, доведенная почти до пародии.

"- Синьора - театрально восклицает Гейне у ног Камиллы, - синьора, -- глухо восклицает он, спрятав лицо в ладони, - провели ли вы уже ту черту?... Что за мука -- полушепотом вздыхает он, отрывает руки от внезапно побледневшего лица..." /1, с. 30/. /Подчеркнуто мною -- К.Г./.

Значительно, что сцена эта происходит в салоне, который позже, в четвертой главке оценивается следующим образом:

"Выйдемте на улицу, не возвращаться же нам, правда, в этот глупый салон". /подчеркнуто мною -- К.Г./, /1, с. 33/,

в помещении, предназначенном для множества людей, как будто Гейне-актер нуждается в зрителях, в отличие от одинокой комнаты /номера/ как стихогенного локуса поэта в пастернаковской системе.

4. Типографическое отделение третьей и четвертой главок в пределах одного и того же предложения акцентирует очень важный смысловой разрыв. В этом пункте совершается переход из одного качества в другое, совершается перерождение, выход в жизнь. Роль как фикция превращается в жизненную драму. В этом процессе Камилла Арденце является душеводителем /о ней говорится: "волшебница"/; об этом свидетельствует символизм ее имени. Камилла /как растение/ символизирует душевную целительность и Арденце от латинского слова *ardens* /пылающий, пламенный/ активизирует мотив огня, горения, играющего основную роль во второй главке. В присутствии Камиллы-душеводительницы /как во второй главке были душеводителями кочегар и машинист/ невозможно играть фальшиво-ложную, романтическую роль до конца, мы видим гибель актера и рождение поэта. В третьей главке Гейне-актер /как одна отрицаемая разновидность/ играет романтическую роль Дон Жуана, пуская в ход целый арсенал романтических приемов, выражений, поз, жестов.

Но необходимо выяснить, что скрывается в пастернаковской системе под понятием романтики. Антиномия романтический - не-романтический проводится через всю эстетическую концепцию Пастернака. В чем состоит суть этой противоположности? Обратимся в первую очередь к "Охранной грамоте".

"Время и общность влияния роднили меня с Маяковским. У нас имелись совпадения. Я их заметил. Я понимал, что если не сделать чего-то с собою, они в будущем участятся. От их пошлости его надо было уберечь. Не умея называть этого, я решил отказаться от романтической манеры. Так получилась неромантическая поэтика "Поверх барьеров". Но под романтической манерой, которую я отныне возбранял себе, крылось целое мировосприятие. Это было понимание жизни как жизни поэта. Оно перешло к нам от символистов, символистами же было усвоено от романтиков, главным образом немецких. /.../ Усилили его Маяковский и Есенин"²⁰.
/подчеркнуто мною - К.Г./

Эта цитата свидетельствует о том, что Пастернак отказывается от концепции, отождествляющей с жизнью поэта понимание поэзии, творчества, и таким образом суживающей его:

"Но вне легенды романтический этот план фальшив. Поэт, положенный в его основание, немислим без непозтов, которые бы его оттеняли, потому что поэт этот не живое, поглощенное нравственным познанием лицо, а зрительно -- биографическая эмблема /.../ ... эта драма нуждается во эле посредственности, чтобы быть увиденной, как всегда нуждается в филистерстве романтизм, с утратой мечанства лишающийся половины своего содержания"²¹. /подчеркнуто мною - К.Г./

В этих строчках романтизм характеризуется поверхностностью, внешней, ложной, фальшивой театральностью.

"Я никогда не любил и даже не понимал... ни фантастического ни романтического элемента самого по себе... Я никогда не любил и не понимал странности Гофмана, или, например Карло Гоцци. Для меня искусство -- одержанность, художник - человек одержанный, заустый, пораженный действительностью, повседневным существованием, которое для

живой, яркой восприимчивости представляется еще более сказочным, именно благодаря этому неприкрашенному элементу"²². /подчеркнуто мною -- К.Г./

Фантазия, коренящаяся в романтическом вдохновении и самовозбуждении, скрывает истинный источник творчества для художника: действительность.

Таким образом, мы можем прийти к выводу, что романтизм понимается Пастернаком не как конкретное художественное течение в XIX веке, а как комплексное понимание творчества²³.

Именно в этом пункте трактовка темы перерождения /отказ от романтической манеры/ соприкасается с ограничением от театральнo-философской концепции Евреннова как от романтической в пастернаковском смысле. В обеих системах, и в пастернаковской и в евренновской, исходным пунктом является то, что мир, распадающийся на элементы, вырвавшийся из системы контактов -- это хаос. Но для Евреннова решение -- уход в анти-мир театра, где системе контактов, связей совершенно иная. Творчество это не моделирующая система, а Игра, а цель выхождения творящего субъекта за свои пределы -- это самому стать произведением искусства. Познавательнo-творческий акт отождествляется с жизнестроением, жизнетворчеством. В этой концепции творческий акт организуется вокруг творящего субъекта.

В пастернаковской системе роль творящего 'я' определяется следующим образом:

"Чувство бессмертия сопровождает пережитое, когда в субъективности мы пытаемся видеть не принадлежность личности, но свойство, принадлежащее качеству вообще. /.../ Живая душа, отчуждаемая у личности в пользу свободной субъективности -- есть бессмертие. Итак бессмертие есть -- Поэт; и поэт никогда не существо -- но условие для качества"²⁴. /подчеркнуто мною -- К.Г./

Поэт открывает "качество", взятое само по себе, находящееся в глубине вещей /отсюда мотив движения сверху-вниз, снисхождение-

ния/, оторванное от конкретной предметности. Итак, в шестой главке "Апеллесовой черты" /пространственная рамка - "крошечный номер"!!!/ и окружающая действительность и Гейне приобретают физическое состояние тишины, молчания. Погиб актер, родился поэт, который готов уже открыть качество. Поэт занимает пассивную позицию /Гейне молчит, Камилла начинает разговор/. И как же определяется поэзия?

"- Я думала, там человек стоит, лампа на окне, а он крошечные листья и тени в окошко швыряет на улицу; хотела лицо подставить, поймать на щеку. Ну и нет никого.

- Да это поэзия сама, Камилла!" /1, с. 36/

Данная дефиниция в ранней, эскизной форме указывает на одну очень важную характерную черту пастернаковской системы. Поэт /человек/ имеет тесные контакты с внешним миром; мотив окна выражает единство внешнего и внутреннего мира, между ними нет жесткой границы, взаимная проницаемость характеризует их. Личность поэта исчезает /"ну и нет никого"/, и субъектом художественного произведения становится действительность.

5. Гейне одерживает победу над романтическим поэтом Релинквином, при этом он сам перерождается, отказываясь от романтического мировосприятия, непонимания, от зрелищной концепции биографии и творчества. В системе, построенной в "Апеллесовой черте", образ театра выполняет двойную функцию: с одной стороны выражает отказ от романтической манеры, с другой стороны включает критику еврейновских тезисов, как блестящего примера концепции, отождествляющей жизнь поэта с источником искусства.

Роль "театра" свидетельствует о том, что в творчестве Пастернака этот образ обладает внутренним единством и постоянным комплексом значимости, в данном случае в оценочном, отрицательном отношении²⁵.

Примечания

1. По изданию: Воздушные пути. М., 1983, с. 19--38.
2. Цитируется по ответной статье Евреинова "Об отрицании театра". - Стрелец. Сборник первый. Петроград, 1915.
3. Например: Tamara Baikova-Poggi: "La théâtralité chez Evreinov et les futuristes russes" + Revue des études slaves 1981, tome 53/1. Paris.
4. Ср.: M. Auscuturier. Theatricality as a category of Early Twentieth Century Russian Culture. - Theater and Literature in Russia 1900--30.ed. by L. Kleberg and N.A. Nilsson, Stockholm, 1984.
5. Из комментария к двухтомнику В. Пастернака. М., "Худ.Лит.", 1985, с. 482.
6. Н. Евреинов. Театр как таковой. 2-ое изд. Берлин, 1923, с. 62.
7. Анна Лунддигрен. В. Пастернака: 6 фрагментов о Релинквимини. Acta Universitatis Stockholmiensis. 18. Stockholm, 1984.

"... когда от всей вечерним ветром раззуженной
Тосканы пахнет, как от потертого меж пальцев
лаврового листа..." /1. с. 19--20/

"... ночь лимоном
и лавром пахнет". /Пушкин/
8. Е. Фарино. Архипоэтика "Писем из Тулы" Пастернака. Mythos in der Slawischen Moderne. Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 20. Wien, 1987.
9. Там же.
10. О подобном приеме говорил Е. Фарино в связи с "Охранной грамотой" в Будапештском университете в ноябре 1986 г.
11. Н. Евреинов. Мы, аристократы театра. -- "Театр для себя", 1915.
12. Ср. "... когда пизанская косая башня ведет целое войско
косых зарев и косых теней приступом на Пизу,..."
/1, с. 19/
"Пизанская косая башня прорвалась сквозь цепь средне-
вековых укреплений. /.../ Зарева, как партизаны, полз-
ли по площади..." /1. с. 20/.

13. Ср. "Существуют часы, существуют и вечности. Их множество, и ни у одной нет начала". /1, с. 29/.
14. Ср. "... с жарким фанатизмом произнося свои ругательства, словно бы это молитвы были,..." /1, с. 21/.
15. В. Пастернак. Замечания к переводам Шекспира -- 1, с. 398.
16. Ср. О.М. Фрейденберг. Миф и литература. М., 1978, с. 139--140 и Е. Фарино. 8.
17. См. О. Манделштам. "На развальях, уложенных соломой".
18. Л. Флейшман считает это предложение восходящим к Евреинскому. См. К характеристике раннего Пастернака. -- В сб.: *Russian Literature 12 /1975/*.
19. "Когда я говорю "театр", я слышу разговор ребенка с неодушевленными предметами". -- В сб.: К философии театра. Театр для себя. .. микрофильм.

"Когда-же я произношу слово "театр", мне прежде всего представляются ребенок и дикарь...". -- там же.
20. 1., с. 272.
21. 1., с. 275.
22. Письмо к Жаклине де Пруаяр. В. Пастернак. Сочинения. Ann Arbor. The University of Michigan. Press 1961, p. XX.
23. Подробнее об этом: Milan Drjucinov. Антиномия 'романтизм-реализм' в поэтике Пастернака. In: *Colloque de Cerisy-La-Salle*. Paris, 1979.
24. Символизм и бессмертие. In: *Russian Literature 12*. 1975.
25. Иные мнения об "Апеллесовой черте" находятся в следующих работах:
 1. M. Aucouturier. The Legend of the Poet and the Image of the Actor in the Short Stories of Pasternak. In: Davie-Livingstone. Pasternak /Modern Judgements. London, Macmillan, 1969.
 2. M. Aucouturier. "Il tratto di Apelle. Manifeste littéraire du modernisme russe". In: *Revue des études slaves*, XLVII. 1969, pp. 157--161.

"ПИСЬМА ИЗ ТУЛЫ" Б. ПАСТЕРНАКА.
ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПРОЗА И ФИЛОСОФИЯ ТВОРЧЕСТВА

9. Теди

"Эстетики не существует. Мне кажется, эстетики не существует в наказание за то, что она лжет, прощает, потворствует и снисходит. Что, не ведая ничего про человека, она плетет сплетню о специальностях".

/5, с. 112/.

Цитата, взятая из трактата Пастернака "Несколько положений", свидетельствует о том, что в толковании поэта эстетика, как наука -- бессмысленна. Он также не признает способность научного познания передать сущность изучаемой действительности. По его мнению, научные категории только искажают ее, путем логики не познаваемую. Поэтому не удивительно, что в эстетических трактатах Пастернака не встречается "убийственный жаргон" /5, с. 112/ этого жанра. Между строчками чувствуется лиризм, их образность напоминает поэтику стихотворений и рассказов. Некоторые из них, в том числе "Охранная грамота" и "Несколько положений", оформлены на уровне художественного текста.

С другой стороны, некоторые из ранних рассказов Пастернака нельзя считать просто художественными произведениями. В них излагается ранняя философия творчества поэта, затронуты вопросы идентификации художника, проблема субъективности авторского "я", вопросы рождения и природы искусства, связь поэзии и мира. Таким образом, они тесно связаны с эстетическими трактатами Пастернака раннего периода его творчества /"Вас-серманова реакция" /1914/, "Черный бокал" /1916/, "Несколько

положений" /1922/, "Охранная грамота", написанная в 20-е годы, и стоит отметить и "Символизм и бессмертие", доклад, который Пастернак прочитал в 1915-ом году, в Марбурге/. При анализе "Писем из Тулы", рассказа 1918-ого года, я хотела бы показать это единство философии творчества и литературного произведения.

"Письма из Тулы" состоят из двух частей, которые разделяются и типографически. В центре двух текстов стоят разные образы -- автор писем и "чрезвычайно странный старик" --, но внетекстовые мотивы, рамка и единство, типично пастернаковское сознание авторского субъекта, которое отражает мир с внешней точки зрения, соединяют эти две части. Смысл рассказа раскрывается на основе этого единства. Можно сказать, следовательно, что структура рассказа зеркальна¹, но только в пастернаковском понимании зеркальности, которое обозначает не формальную симметрию, а взаимоотражаемость, взаимопроницаемость частей мира.

Первая часть рассказа заключает в себя два типа текстов. Текст писем отражает внутреннюю жизнь сознания автора этих писем, процесс, который ведет к полной переоценке мира, и также показывает жанровое изменение, постепенную десубъективизацию текстов автора писем -- все это с внутренней точки зрения. Тексты между письмами изображают, с одной стороны, этот же процесс, только с внешней точки зрения, а с другой стороны -- передают изменения окружающего мира, через усиленно воспринимающее их сознание авторского субъекта. Параллельно развивающиеся тексты взаимосвязаны.

Часть до первого письма показывает мир в состоянии временной и пространственной симультанности, раздробленности. Об этом свидетельствуют обстоятельства времени и места /в ту самую минуту, тем временем; в стороне от путей/; солнце разбилось на маленькие фрагменты на полосатых диванах, мост распался на множество частей -- так как отражается в сотне окон

несущегося поезда. В то же время поезд, идущий из Москвы в Тулу, несет задыхающееся, садящееся -- умирающее солнце. Заливающиеся на воле жаворонки передают неорганизованное, быстрое движение. Раздробленность, шум и усиленные, мелкие движения изображают всполошенный мир, страдающий "вечерним возбуждением", это состояние становится апокалиптическим после лаконичного, встревоженного диалога². Единственная связь в этом мире -- состав поезда, с кочегаром впереди, образ которого ассоциирует огонь, горение, т.е., как мы в дальнейшем увидим, организованность и порядок. В образе поезда, который в рассказе становится символом перехода, преобразования, здесь в первый раз появляется мотив перерождения хаоса, неупорядоченности.

Первое письмо -- обычное личное сообщение любимой женщине, с датой и местом написания. Но их автор -- поэт, который в своих письмах создает текст на основе своих впечатлений. Поэтому эти тексты имеют особое значение: изнутри показывают сознание художника. Шум, раздробленность окружающего мира проникают в это сознание, но только в фрагментах, в форме поверхностных ощущений. Все, что кругом происходит, его не касается; шум извозчиков останавливается на периферии этого сознания, слышен "там", "издали". Только два "привилегированных" человека, родственных по духу, заслуживают места в этом изолированном сознании: попутчик поэта и любимая женщина. Явно чувствуется, что автор этих писем смотрит на мир с позиции романтической избранности. Для этой позиции характерна и тема первого письма: романтические внутренние переживания муки прощания с любимой, мировая скорбь, причина которой -- грубость окружающего мира и трагическая необходимость творчества. В лексике и тоне письма тоже наблюдается романтическая одухотворенность³.

Во втором письме раскрывается такое же отношение к миру, которое -- как выясняется -- сопровождается и мышлением в романтических крайностях /"Ах, середины нет"/, ощущением мира в жестких категориях, в оторванности "я" и окружения, "я" и "всех чужих". Прозаичность мира, где солнце похлебывают, где царствуют кухонные шумы, и факт, что он вынужден общаться с этим прозаичным миром, делают поездку мукой для него. Атрибуты агронома -- бурое лицо, зеленые руки, -- которые связывают эту фигуру с органическим миром, для поэта обозначают только грубость. "Ничтожества", -- оценивает он все окружающее с вершины своей поэтичности. Суть его высказываний все еще пытки творчества, в связи с которыми подчеркнута роль воображения, что является типично романтической чертой.

На фоне картины раздробленности мира этот романтический подход к действительности кажется фальшиво несвоевременным. В результате своей эгоцентричности и изолированности поэт, который пишет эти письма, совершенно оторвался от окружающего мира, сам не больше маленького фрагмента распавшегося мира -- сознание этого художника способно отражать только этот фрагмент бытия: свои ограниченные внутренние ощущения, самого себя. Но уже в этих письмах фигурирует мотив конки, то есть поездки, перехода, изменения.

Следующий текст, связывающий письма, показывает мир уже в другой момент: "Прошло пять часов". Состояние мира резко изменилось. После мира отрывистого света, шума и мелких, усиленных движений нам открывается живой хаос апрельской ночи, этого особого времени. Ночь -- переход между двумя днями, двумя статусами мира, время оформления нового дня. Весна -- тоже время перерождения природы, период преображения мира.

Состояние "необычайной тишины", в котором ничего не слышно и не видно -- состояние нерасчлененного, глухого и слепого полумрака, в котором единственные источники света -- мерцающая звезда и слабый фонарь. Мотивы гнилости, сырости и черной

воды показывают этот мир как находящийся в первобытном состоянии. Трава и уголь в этом окружении -- мотивы подземного брожения. Единственная форма жизни -- органическое тление, кроме этого там стоит одинокая березка, которому лихорадит. Это -- мир болезненного первобытного хаоса: ночь издает долгий горловой звук, напоминающий стон тяжело больного человека, небо -- "пораженное прозрачностью, как недугом". На смену внешней всполошенности пришло болезненное внутреннее возбуждение мира: весна и рождающее новое тревожит природу изнутри. Это еще усиливает мотив конки -- последней из города, которая еще появится. Мы замечаем и автора писем -- теперь с внешней точки зрения, -- в типичном широком пальто, которые носила романтически настроенная молодежь. Появляется и шумная группа артистов. Для отношений поэта и окружения характерна все еще оторванность, пока поэт ищет ящик для писем, "остальные" -- актеры -- идут в ресторан. И вокзал изолирован от других частей мира: описанные выше явления происходят "очень, очень далеко, над горизонтом", между пространственными сегментами нет никакой связи. Бездыханные, расцепленные вагоны выражают тоже полное отсутствие упорядоченности, связей. Распавшийся, слепой и глухой мир -- в состоянии ожидания переоформления.

Уже форма третьего -- ключевого -- письма свидетельствует о существенном изменении: зачеркнутая дата, зачеркнутые предложения, фрагменты, оставленные без продолжения -- все показывают, что уверенность из текста исчезла. Место личных эмоций и поверхностных импрессий -- в первый раз -- занимает новый жизненный материал: окружающий мир. Причина изменения -- поразительная встреча с киноактерами. /"Так странно; так страшно"., "Мне тошно"./. Его возмущение -- следствие того, что в безобразничающих артистах он видит

предателей святого искусства. Сохраняется разделенность мира на две части -- артисты сидят в другом конце стола, снимают фильм на другом берегу реки, -- поэт все еще оторван от окружения, но уже заметил, увидел его.

Из описаний автора писем ясно, что артисты -- представители авангардной богемы того времени: кино -- любимый жанр футуристов, для них характерно громко произнесенное слово, которое становится почти предметом -- артисты "бросаются фразами", как салфетками.

Артисты -- как все другие персонажи в рассказе -- приехали в Тулу на поезде. Тула начинает становиться центральным, символическим локусом. Город играл важную роль и в период Смутного времени, о котором артисты снимают фильм. Смутное время -- в параллель с раздробленностью внешнего мира -- вводит мотив исторического хаоса в рассказе. Это значение Пастернак углубляет контаминацией имен двух исторических лиц этого периода, Петра и Болотникова /Петр Болотников/. Иван Болотников был вождем движения казачества и крестьянской войны 1606--1607-ых годов. Человек, который вошел в русскую историю под именем "Лже-Петра", продолжил линию, начатую Лже-Дмитрием I., и таким образом превратил явление самозванства, нарушения родового порядка в закономерность, традицию русской истории. Он присоединился к движению Болотникова под Тулой, его казнили тут, в Туле после обороны города. Следовательно, контаминация имен, с одной стороны, подчеркивает значение Тулы, с другой -- воспроизводит в памяти суть исторического хаоса Смутного времени. Но образ Лже-Петра указывает и на другое самозванство, на самозванство поэзии, на контраст настоящего художника и лже-поэта, оппозиция, которая появляется и в "Вассермановой реакции", и в этом контексте относится к главной теме рассказа.

Через стены изоляции от мира в сознание поэта теперь

проникает значительное опознавание: в безобразничающей компании он вдруг узнает "выставку идеалов века", воплощение общего исторического хаоса, нового Смутного времени, и осознает, что он -- тоже часть этого хаоса, как и артисты /"это я сам"/. Это осознание с одной стороны -- нравственное суждение о мире, в котором царствует "невежественность" и "нахальство", но с другой -- уничтожение границ между поэтом и миром. Рядом с этим идет опознание и того, что основы его творчества и отношения к миру ничем не отличаются от их поверхностности: это начинается уже с общности их словарного запаса, который представляет собой целый арсенал романтических понятий и выражений /"гений, поэт, скука, стихи, бездарность, мещанство, трагедия, женщина, я и она"/. Но тождество их искусства глубже, т.к. самые существенные черты романтической поэзии автора писем и неоромантического искусства авангарда те же самые: выдвижение своей личности на передний план на фоне творчества; поверхностная зрелищность, фальшивая театральность и "громкость" этой поэмы. Поэт вынужден осознать, что фиглярствующие актеры -- воплощение его представления об искусстве: "Как страшно видеть свое на посторонних".

Стоит посмотреть, какие похожие мысли -- и даже слова -- сопровождают характеристику Пастернаком Маяковского-футуриста в 3-ей части "Охранной грамоты", и как он пишет о своем переходе от "романтической" к "неромантической" манере:

Время и общность влияний роднили меня с Маяковским. У нас имелись совпадения. Я их заметил... От их пошлости его надо было уберечь: Не умея назвать этого, я решил отказаться от того, что к ним приводило. Я отказался от романтической манеры. Так получилась неромантическая поэзия "Поверх барьеров".

Но под романтической манерой крылось целое мировосприятие. Это было понимание жизни как жизни поэта. Оно перешло

к нам от символистов, символистами же было усвоено от романтиков... Усилили его Маяковский и Есенин.

... Но вне легенды романтический этот план фальшив. Поэт, положенный в его основание, немислим без непозтов, которые бы его оттеняли, потому что поэт этот не живое, поглощенное нравственным познанием лицо, а зрительно-биографическая эмблема, требующая фона для наглядных очертаний.

В отличие от пассионалий, нуждавшихся в небе, чтобы быть услышанными, это драма нуждается во эле посредственности, чтобы быть увиденной, как всегда нуждается в филистерстве романтизм, с утратой мещанства лишавшийся половины своего содержания.

/6, с. 272--273/.

Вина романтизма -- по мнению Пастернака -- с одной стороны, зрелищность и поверхностность, с другой стороны, отождествление действительности с жизнью поэта, то есть ограничение и сужение понятия, круга и задач поэзии. Эстетические воззрения Пастернака глубоко проникнуты оппозицией "романтизма" и "неромантизма". В одном из своих писем он отказывается от типа искусства, воплощениями которого он считает Гофмана и Гоцци, основанного на воображении:

Я никогда не любил, и даже не понимал... ни фантастического, ни романтического элемента самого по себе... Я никогда не любил и не понимал странности Гофмана, или, например, Карло Гоцци. Для меня искусство -- одержанность, ху-дожник -- человек одержанный, заустый, пораженный действительностью, повседневным существованием, которое для живой, яркой овспринчивости представляется еще более сказочным, именно благодаря этому неприкрашенному элементу.

/8, с. XX/.

Когда поэзия рождается из пустого воображения, из внут-

ренного вдохновения -- она вытесняет действительность. Настоящая поэзия рождается из живого внешнего мира. Изменяемая действительность, со своим внутренним движением, в своем совершенстве должна быть даже не предметом, а примером и моделью поэзии; таким образом, в понимании Пастернака, она поднимается на уровень субъекта поэзии:

Фантазируя, наталкивается поэзия на природу. Живой, действительный мир -- это единственный, однажды удавшийся и все еще без конца удачный замысел воображенья... Он все еще -- действителен, глубок, неотрывно увлекателен... служит поэту примером в большей еще степени, нежели -- натурой и моделью.

/5, с. 112--113/.

Но если источник поэзии -- вечно изменяющийся мир, роль авторской субъективности, роль авторского "я" в процессе рождения поэзии становится сомнительной. В докладе "Символизм и бессмертие" Пастернак определяет субъективность поэзии как "свободную субъективность":

Чувство бессмертия сопровождает пережитое, когда в субъективности мы пытаемся видеть не принадлежность личности, но свойство, принадлежащее качеству вообще... Живая душа, отчуждаемая у личности в пользу свободной субъективности -- есть бессмертие. Итак бессмертие есть Поэт; и поэт никогда не существо -- но условие для качества.

/2, с. 114--115/.

Дальше эту мысль Пастернак развивает в "Черном бокале", "Свободную субъективность" здесь он называет надиндивидуальной субъективностью, которая выступает как субъективность самой лирики, самой поэзии, раскрывающая пастернаковскую категорию "качества". "Качество" является скрытым, внутренним,

существенным качеством вещей, элементов мира, уже оторванных от их вещественности. Раскрыть его способна только высшая форма познания, познание через поэзию, с помощью наиндивидуальной субъективности:

Субъективная оригинальность футуриста -- не субъективность индивида вовсе. Субъективность его должно понимать, как категорию самой Лирики, -- Оригинала в идеальном смысле.

/4, с. 43/.

Из цитат очевидно: для Пастернака понятие романтизма обозначает не просто стиль, характерный для эпохи прошлого века, а определенное отношение к поэзии -- и искусству, -- признаки которого начались с стиля романтизма, продолжались в культе поэта у символистов, и представителей которого он видит и среди современников. В более отвлеченном смысле понятие романтизма для Пастернака обозначает тип творчества, основой которого служат перенос личности, субъективности поэта на мир; погоня за поверхностной зрелищностью; эгоцентричная изолированность; бесчувственность к миру, к окружению.

Концепция творчества, которой Пастернак требует вместо этого -- "реализм", но опять не в общепринятом смысле слова. "Реализм" для него обозначает не стилевую категорию, не метод изображения, стремящийся к объективному описанию мира, а высшую степень художественного совершенства, отражение мира путем усиленного восприятия его динамизма и внутренних связей -- без формальных ограничений. /Djuricinov 1975, с. 95--101/.

Вот краткое изложение нескольких эстетических воззрений Пастернака, фон, который помогает объяснить процессы в "Письмах из Тулы". В конце третьего письма поэт отошел от

позиции романтической избранности, от изоляции, и тем самым перед ним открывается возможность настоящей коммуникации с миром. Важный знак этого, что он забыл свои первые письма, в центре его внимания стоит окружение, жизнь вокруг.

Четвертое письмо написано час спустя. Жанр текста полностью изменился, письмо потеряло функцию личного сообщения: формальные признаки обычного письма исчезли, письмо даже остается неотосланным. Адресатом стала -- ночь, мир, текст превратился в анализ окружающего мира и самоанализ -- с свободной, внешней точки зрения.

"Издерганность" синтаксиса показывает, что из сильного потрясения рождается новая вера. Вместе с возникновением в поэте чувства стыда появляется мотив внутреннего света в тексте: "огненное слово" стыда и совести, которое освещает слепую ночь хаоса. Свет этот родился из внутреннего горения -- его роль еще усиливается мотивами нефти и угля. Настоящий свет -- внутренний огонь, а не ослепительный, внешний свет распавшегося солнца или зрелищности романтического искусства. Эти мотивы переносятся и на описание состояние мира. Для мира характерно отсутствие совести и очистительного огня. Отсутствие нравственных ценностей, исторический хаос современности, новое Смутное время теперь до конца рассказа связываются с мотивами сырости и болотности, с мотивами живого хаоса природы: "Стыд подмок повсеместно и не горит. Ложь и путаное беспутство".

На фоне хаоса, царствующего в природе, в мире, в искусстве, ставится вопрос о призвании искусства. Из текста выясняется, что поколение "необыкновенных", "избранных" поэтов, к которым принадлежит и автор писем, виновато тем, что они "мочут стыд": своим фальшивым искусством они, оставив мир, содействовали покорению его -- хаосом. Уже в "Вассермановской реакции" основная мысль -- что современная поэзия

рождается "по заказу", по внешним требованиям, а не по "совести", из внутренних потребностей. В "Нескольких положениях" Пастернак пишет, что "книга есть кубический кусок горячей, дымящейся совести". В "Охранной грамоте" сказано, что поэт должен быть "поглощенным нравственным познанием лицом". По мнению Пастернака, поэт и искусство -- несут ответственность за мир. Настоящее стихотворение обладает очистительной силой. Поэтому естественно, что нравственная категория совести начинается внутреннее -- и художественное -- преобразование поэта, что его оживающая совесть -- первый свет в "темном царстве" ночи и хаоса.

В пятом, последнем письме продолжается анализ, начатый в четвертом. Параллельно с этим продолжается и десубъективизация текста: личное местоимение "я" полностью исчезает. Автор писем, когда говорит о себе, слово "поэт" пишет в кавычках -- поэт, с одной стороны, признает себя самозванцем поэзии, с другой стороны, само понятие постепенно приобретает новое значение в его сознании. В то же время нарастает нравственная насыщенность текста, вслед за чувством совести появляется знак чувства вины: обращение актеров /"коллега"/ поэт принимает как обвинение.

Переломом в этом внутреннем процессе является момент, когда поэт начинает вспоминать. Случай, который приводит в действие его память, мелкий: вдруг он осознает, что генерала, прогуливавшегося по багажной, он видел уже в Астапове, после того, как Толстой умер там. Этот "судий пустяк" вдруг превращается в причинно-следственную связь, освещает существенные связи в мире. И параллельно с появлением ретроспективной точки зрения время -- в первый раз в рассказе -- организуется в форме течения, предстает как процесс.

Новые связи, освещаемые этим случаем, касаются Астапова. Астапово, как это подчеркивается и в тексте, символический, центральный докус. Город находится в точке пересечения разных

железных дорог, отсюда ведут дороги во все стороны, во все направления. Здесь составили особый поезд, на котором везли тело Толстого в Ясную Поляну. Появление этого круга ассоциаций в этом месте в тексте имеет особое значение.

"Образ" Толстого, "как у большинства, прошел через всю мою жизнь", -- пишет Пастернак в своей автобиографии. Цитата показывает, какую большую роль играл великий русский писатель в образе мыслей поколения Пастернака. Для них Толстой был представителем нравственных ценностей XIX века, этическим авторитетом: воплощением чувства примиренности с жизнью, которое противоположно шумной эксцентричности "романтизма" -- и авангарда, -- но очень близко к пастернаковскому отношению к миру и поэзии. Об этом свидетельствуют следующие строчки:

Когда же явилась "Сестра моя жизнь", в которой нашли выражение совсем не современные стороны поэзии, открывшиеся мне революционным летом, мне стало совершенно безразлично, как называется сила, давшая книгу, потому что она была безмерно больше меня и поэтических концепций, которые меня окружали.

/6, с. 273/.

Поэт -- маленькая, живая частица природы, подчиняется миру, и сам мир рождает поэзию -- он есть сила, управляющая поэтом. Вот как оценивает Пастернак значение Толстого:

Главным качеством этого моралиста, ... была ни на кого не похожая... оригинальность. Он всю жизнь, во всякое время обладал способностью видеть явления в оторванной окончательности отдельного момента... Для того, чтобы так видеть, глаз наш должна направлять страсть..., страсть творческого созерцания.

/7, с. 442/.

Пастернак и тут подчеркивает интенсивность ощущения жиз-

ни, восприятия мира, как основу поэзии и творчества. В этом месте текста Пастернак обращается к образу Толстого из-за нравственной направленности философии и творчества великого писателя, который в этом контексте превращается в символ -- в архетип -- настоящего художника. Поэтому его появление может быть в рассказе моментом внутреннего преобразования сознания автора писем: "как на рычаге", поворачивается мир, параллельно с внутренним изменением изменяется и качество пространства.

Город Тула с самого начала рассказа -- особый, центральный локус: важное место в период Смутного времени -- здесь казнили Лже-Петра --; сюда приезжают все лица рассказа; сюда прибывает и умирающее солнце и отсюда оно и уезжает -- почти в форме ритуала -- утром, в Туле солнце умерло и преобразилось. Это -- символическое место смерти и перерождения, и тут оно превращается и в "места толстовской биографии", в "территорию совести": становится внутренним, единым, урегулированным пространством.

Все это -- результат внутреннего изменения в сознании поэта: толстовская нравственность, память о толстовском творчестве помогли поэту полностью отринуть положение оторванности от мира, он открывается перед миром, воспринимает этот мир -- Тула больше не пространство географического характера, она становится единым, упорядоченным внутренним пространством в сознании поэта. Параллельно с этим Тульская ночь, временная симультанность глухой и слепой ночи становится внутренним временем, течением из прошлого через настоящее -- в будущее: поэт отвергнет актеров, если они не "исправятся", "останутся целы в своем невежестве и фанфаронстве" -- "к тому времени" как он увидит фильм с экрана. Понимание поэтом искусства, как "минированной территории духа" восстанавливает в памяти пастернаковскую мысль о том, что искусство --

трагично, опасно, похоже на высокую болезнь, что его сущность -- экстаичность:

Поэзия -- безумье без безумного. Безумье -- естественное бессмертие. Поэзия -- бессмертие, допустимое культурой.

/2, с. 115/.

В состоянии полного принятия мира, после того, как он понял суть настоящей поэзии, поэт считает своим нравственным долгом молчание: "Поэта" больше не станет. Он клянется тебе". Он начинает подготовку к новой философии, к новому искусству. Текст писем здесь прекращается.

Остальной текст первой части рассказа передает состояние измененного мира с внешней точки зрения авторского субъекта. Вслед за открытием, сделанным сознанием поэта, идет упорядочение внешнего мира, как это чувствовалось и в конце последнего письма: место возбужденного хаоса занимает неразделимое, органическое единство времени и пространства. Это показывают и новые обстоятельства времени и пространства, подчеркивающие процессуальность и единство: "пока писались эти строки", "давно уже" скользили поезда, "по всей шири семафоров", "на всем протяжении сырой русской совести". Фонари, низкие огоньки -- почти из-под земли -- озаряют пути, освещают все направления, и в переносном смысле слова. Пробуждающийся чугуны, вскрикающие цепи, свистки, храпы, хрусты -- знаки до этого неподвижного, но теперь запущенного, живого механизма. Появляются и мотивы сырости, болотности, но уже в системе связей, в системе взаимоотражаемости: "обозначался в болотце продава", полосы отрывистого света начали "буянть". Вслед за сцепленными, движущимися вагонами стук за стыком приближается "неожиданное явление ночи": "внезапное очищение путей", "наступление полевого покоя". Это -- покой единого, органического пространства после болезненной возбужденности хаоса. Тишина эта --- уже не глухая и слепая тишина, а "акусти-

ческая тишина", полная живыми звуками мира, в которой все видно. Ночь эта -- ночь очищения, которую освещает горящий свет внутренних огней.

Мир преобразился, перешел в состояние органической упорядоченности, после того, как сознание поэта открылось перед ним. Повторяющаяся страдательная конструкция "пока писались эти строки" изображает совершенно новое отношение между миром и художником, как будто бы у текста больше нет авторского субъекта, и жизнь сама пишет через авторский субъект.

В конце первой части поэт -- здесь указано на него как просто на "писавшего" -- еще стоит, с внешней точки зрения, на пороге нового искусства: "Он думал о своем искусстве и о том, как ему выйти на правильную дорогу". Все личные моменты исчезли из его сознания, он забыл их. Это -- состояние "полной физической тишины", когда он "перестанет слышать себя", отсутствие личной памяти, пробел, который есть готовность воспринять окружающий мир, тишина, в которой освещаются все связи -- условие творчества. В этой открытости, в этой способности насыщаться видит Пастернак сущность искусства, определяя его в следующей известной цитате:

Современные течения вообразили, что искусство как фонтан, тогда как оно -- губка. Они решили, что искусство должно бить, тогда как оно должно всасывать и насыщаться.

/5, с. 110/.

"Полная физическая тишина", отсутствие личной субъективности -- и способность передачи чужих эмоций, общих человеческих мыслей, чтобы "заставить своими устами говорить постороннего" -- все это оформлено в конце рассказа.

Перерождение поэта передается перерождением мира в мотивной структуре текста: "серел восток", "пели петухи", мир и поэт "приехали" на грань нового бытия. "Растерянная роса" --

слезы очищения снова оживающего мира. В одно и то же время мотивы оживающей кассы и билетов на поезд выражают опять же переход: жизнь -- вечное течение перерождений и преобразований. Первая часть рассказа оканчивается на мотиве вечного динамизма бытия.

Хотя в центре второй части стоит новое лицо, "чрезвычайно странный старик", в тексте подчеркивается параллельность, связанность между двумя частями. Старик -- в надсознательной коммуникации с миром и с мучающимся сознанием другого человека, поэта -- в Туле, символическом центре мира. На это указывают шепоты и шажки -- знаки человеческого поведения -- "пока писались письма на вокзале", хотя в комнате никого не было кроме старика. После картины органического ночного мира, состояния полной коммуникации между частицами, текст отступает назад, в Тульский день старика.

Его образ также комплексен и символичен. Когда-то он был актером, он тоже -- художник. По внешности он простой русский мужик, настоящий толстовский образ. Он тоже приехал в Тулу на поезде. В этом образе соединяются элементы мировоззрения XIX века, толстовской традиции и художественного творца. Важность образа подчеркивают постоянный эпитет "чрезвычайно странный" и языковые знаки, указывающие на праздничность дня.

Мир на этот раз появляется в состоянии дневного хаоса: даже эхо стало осолопевшим; "низкая, грудная речь" напоминает горловой звук ночи, сигнализирующий о болезни; свет этот -- ослепителен, поверхностен, не освещает мир; на улицах шум и "толкучка"; секиры актеров "нечувствительные к солнцу" и "не издававшие звона" -- это опять состояние раздробленности, неупорядоченности, состояние слепого и глухого хаоса, как и нерасчлененная, болотная ночь. К этому присоединяются мотивы грубости: скудные, сухие растения; яркие цвета и грубые формы, рябость одежд; обиденные еда и напитки; даже голоса промаслены "еденым и питым" -- в мире царствует вещественность

и все вытесняет из жизни. В мир пошлости прекрасно вписывается группа безответственных, шумных городских актеров. Их чистый антипод в рассказе -- старик.

В образе старика подчеркивается его отчужденность от смутного времени окружающего обыденного мира -- "других времен", -- но особенно от типа искусства, представители которого -- артисты: то, что они снимают, даже не пьеса, а "вольная еще фантазия", следовательно, малоценно. Эту отчужденность выражает и пространственная оторванность старика от актеров, они снимают фильм "на том берегу" реки. Его образ в рассказе появляется как образ последнего, единственного представителя уже прошедшей эпохи.

Понятие Смутного времени обогащается новым оттенком: оно обозначает и "душевную смуту" старика, которую вызвала смута, царствующая в мире, в истории и в искусстве. Главная причина этой внутренней смуты -- трагическое чувство пробела, отсутствие "акустической тишины", которую вытесняет постоянный шум, ослепительный свет, множество поверхностных импрессий, отсутствие "трагической человеческой речи" -- настоящей поэзии, рождающейся изнутри. Отсутствие способности к творчеству, к полному восприятию мира -- смерть для него.

Мотив конки, последней из города, начинающий внутренний процесс в поэте в первой части, устанавливает связь между двумя лицами: в номере тоже происходит перерождение, преобразование пожилого артиста, процесс рождения искусства. Окружающий мир характеризуется уже известными мотивами возбужденной ночи: горловым звуком больного мира; мерцающей звездой; волнуемая этажерка передает всполошенность ожидающего мира. Старик -- в закрытом локусе комнаты, но "растворено окошко", он в состоянии коммуникации с миром. /Так же описывает условия творчества и стихотворение "Про эти стихи", своеобразная арс-поэтика Пастернака./ Горящая свеча на столе -- единственный источник света в ночи, комната -- излучающий центр мира.

Старик -- в состоянии усиленного ожидания, но сам по себе он не способен достигнуть "акустической тишины" -- в контрасте с романтическим творцом, для которого искусство рождается из закрытой тишины вдохновения, -- ему нужны сигналы мира, чтобы преобразиться. В состоянии усиленной сосредоточенности он начинает вспоминать, только, что услышал "взволнованно-тихие" голоса, "трагическую человеческую речь" с улицы. Его шаги назад -- шаги во времени. С помощью сигналов мира в его памяти восстанавливается фрагмент старой пьесы, в которой теперь он играет все роли.

Таким образом, актер в тексте становится символом настоящего художника /как и в других произведениях Пастернака, например, в "Гамлете" из цикла стихотворений Юрия Живаго/: суть творчества обоих -- не самовыражение, не создание чего-нибудь нового путем воображения, а в том, чтобы найти и передать с экзистенциальной точностью существенную черту, существенное явление уже существующего мира, "заставить своими устами говорить постороннего". Для актера это обозначает полное слияние с персонажем, которого он играет. В "спектакле" старика персонажи даже приобретают физический облик: "Он увидал обоих. Ее и себя". Его игра не нуждается во "эле посредственности" -- актер и зритель перекликаются в этом образе. Слезы трагического переживания рождения творчества, в которых он "в течение часа консервировал... свою молодость", передают бессмертие искусства, его силу, сохраняющую прошлое, память, время.

"Необычайная тишина" -- уже тишина преображенного, упорядоченного мира; мотив собрания елецкого опять устанавливает связь между состояниями мира в двух частях. В конце рассказа пунцовое, оживающее солнце, поднимающееся из-под холма -- изнутри земли -- передает картину перерожденного мира, и поездом, идущим обратно в Москву, мотивом продолжающегося путешествия, кончается ритуал тульской ночи.

Первая часть рассказа изображает отказ поэта от "романти-

ческого" идеала поэзии. Вторая часть показывает цель этого развития в форме творческого преображения актера. Однако "Письма из Тулы" -- не только воплощение тезисов ранней философии творчества Пастернака. Модель мира, которая появляется в рассказе, является основой целой поэтической системы Пастернака. Мир -- вечно движущийся организм, состояние которого неотделимо связано с состоянием сознания художника. Такие же связи существуют и между человеческими субъектами: вспышка творческой энергии старого артиста перед смертью -- как и свеча на столе -- выбивается в ночь и помогает поэту в перерождении; но сигналы мира и другого сознания присутствуют и в моменты преображения старика. Мир -- органическое целое внутренних связей. Без интенсивного восприятия мира нет поэзии, но без интегрирующего сознания субъекта-художника мир не способен вырваться из состояния детерминации, остается живым хаосом распавшихся элементов. Таким образом, в творчестве Пастернака искусство становится спасителем мира, лишенного всякого организующего принципа.

Примечания

1. "Письма из Тулы" обладают "зеркальной" композицией. Сюжетно -- это три матрешки, два рассказа в рассказе." /Л. Флейшман 1975; 63/.
2. "Оттуда?" "Туда" "Поздно. Все кончилось".
3. "О тоска! Забью, затуплю ее, неистовую, стихами".
И во втором письме:
"Какое горе родиться поэтом! Какой мучитель воображение!"
"Ах, писать -- только мучить себя. А расстаться нет сил".

Использованная литература

Произведения Б. Пастернака:

1. "Письма из Тулы". В сб.: Воздушные пути. М., 1983, с. 40-47.
2. Символизм и бессмертие. Тезисы доклада. В сб.: с. 114-115.
3. Вассерманова реакция. В сб.: Руконог. Изд. "Центрифуга". М., 1914, с. 33--38
4. Черный бокал. В сб.: Второй сборник "Центрифуги". М., 1916, с. 39--44.
5. Несколько положений. В сб.: Воздушные пути. М., 1983, с. 109--113.
6. Охранная грамота. Там же, с. 191--285.
7. Люди и положения. Там же, с. 413--469.
8. Письмо к Жаклине де Пруаяр. В: Сочинения I. /Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1961, с. XX. Цитирует: Guy de Mallac: Эстетические воззрения Пастернака. Milan Djurcinov: Антиномия "романтизм-реализм" в поэтике Пастернака. В сб.: Colloque de Cerisy-La-Salle. Paris, 1979, pp. 63--81; 95--102.

Научная литература:

1. Л. Флейшман. К характеристике раннего Пастернака. В сб.: Russian Literature XII. 1975, с. 79--116.
2. К.В. Чистов. Русские народные социально-утопические легенды. Изд. "Наука". М., 1967.
3. Milan Djuricinov: Антиномия "романтизм-реализм" в поэтике Пастернака. В сб.: Colloque Cerisy-La-Salle. Paris, 1979, с. 95--101.
4. Е. Фарино. Архэпоэтика "Писем из Тулы" Пастернака. В сб.: Mythos in der Slawischen Moderne. Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband XX. Wien, 1987, с. 237--275.

БОРИС ПАСТЕРНАК: "ПЛАЧУЩИЙ САД"

/Анализ стихотворения/

Д. Пуста

В одной из самых ранних работ, посвященных поэтическому творчеству Бориса Пастернака, в статье Ю. Тынянова "Промежуток" отмечается характерная черта его текстов, состоящая в том, что эти тексты повествуют о "самом рождении стиха", т.е. о собственном генезисе, и основной поэтической темой для Пастернака является "рождение стиха среди вещей"¹.

Эту закономерность, отмеченную в статье Ю. Тынянова, можно возвести в ранг основной закономерности и распространить на все поэтическое творчество Пастернака. Переводя эту закономерность на язык семиотики, можно утверждать, что поэтические произведения Пастернака повествуют о превращении мира в текст. Эта же основная черта творчества Пастернака формулируется и автором одной из современных монографических работ о Пастернаке, Д.С. Планком: "his is the single theme of poetry itself, the processes of the poetic imagination"².

Нам кажется, что эта основная закономерность поэтического творчества Пастернака наглядно может быть проиллюстрирована на примере анализа стихотворения "Плачущий сад":

Ужасный! -- Капнет и вслушается,
Все он ли один на свете
Мнет ветку в окне, как кружевце,
Или есть свидетель.

Но давится внятно от тягости
Отеков -- земля ноздревая,
И слышно: далеко, как в августе,
Полуночь в полях назревает.

Ни звука. И нет соглядатаев.
В пустынности удостоверясь,
Берется за старое -- скатывается
По кровле, за желоб и через.

К губам поднесу и прислушаюсь,
Все я ли один на свете, --
Готовый навзрыд при случае, --
Или есть свидетель.

Но тишь. И листок не шелохнется.
Ни признака зги, кроме жутких
Глотков и плескания в шлепанцах
И вздохов и слез в промежутке.

В стихотворении зафиксирован промежуточный временной отрезок между двумя творческими актами, как бы тот промежуток, в пределах которого мир приближается посредством "вспомогательного" творческого жеста субъекта к речегонному состоянию, обретает способность артикуляции, словесного самовыражения.

Если заимствовать мысль Д. Сегала о том, что в начальной позиции текста особо повышается весомость и ценность стихового слова, что "априорная вероятность появления непредсказанного элемента значительно выше от позиций неначальных"³, то приобретает особую значимость тот лексический факт, что стихотворение обрамляется двумя такими словами, как "ужасный" и "в промежутке", первое из которых появляется в начальной, а второе в финальной позиции.

Оба слова указывают на какое-то предельное состояние или предельный фазис. Слово "ужасный" -- учитывая тот контекст в котором оно встречается -- указывает на состояние избыточной переполненности, тяжести, на состояние высшего напряжения, которое чревато взрывом, а слово "промежуток" отсылает нас к представлению о каком-то предельном временном отрезке или предельной пространственной зоне, разделяющих разные сегменты пространства и времени. В любом случае один из аспектов основного смысла "предельности" присутствует и в слове в началь-

ной и в слове в финальной позиции.

Разные аспекты этого общего смыслового гнезда "предельности" появляются и в основной семантической окраске многих слов стихотворения. Например, такие слова, как "окно", "кровля", "жалоб", "губы" все в какой-то мере указывают на такие предельные пространственные зоны или пункты, посредством которых, с одной стороны, разделяются друг от друга внешнее и внутреннее пространство, но с другой стороны, посредством их осуществляется и контактирование внешнего и внутреннего пространства. Другой смысловой оттенок "предельности" выражается в слове "отек". Оно выражает с одной стороны состояние переполненности, "беременности", максимальной внутренней напряженности, ждущей своего разряджения, но выражает и состояние болезненное, "нуждающееся", состояние максимального накопления тяжелой жидкости.

Смысловой оттенок "предельности" распространяется и на глаголы всего стихотворения, слова "вслушается", "прислушась" выражают состояние внутренней напряженности, напряжения слуха, максимальной интенсификации слухового восприятия с целью расслышать что-нибудь с трудом уловимое, назревающее в недрах природного или человеческого мира.

Выше отмечалось, что в этом стихотворении говорится о рождении самого стихотворного текста, о генезисе творческого процесса. Основным условием рождения этого назревающего внутри самого мира процесса является наличие свидетеля, в смысле со-видящего и со-страдающего партнера.

Вторая строфа начинается противительным союзом "но", что указывает на отсутствие такого нужного и желанного для творчества соглядатая, вспомогательного творческого партнера.

Во второй строфе передается именно состояние беспомощности отяжелевшей от предельной переполненности живительными соками земли. Слово "тягость" указывает не только на состояние тяжести, но и на состояние изнеможения, бессилия. Но здесь же,

во второй половине второй строфы улавливаются и другие тенденции: "И слышно: далеко, как в августе, / Полночь в полях назревает".

"Полночь" тут имеет значение очень глубокой ночи, наиболее интенсивного фазиса ночного времени и одновременно и такого предельного временного фазиса, который, как правило, в системе Пастернака связан с креативностью, с творческим состоянием мира. Более того, и месяц "август" в системе Пастернака является временем преобразования, перерождения мира, и если учесть, что в поэтике Пастернака творческий акт всегда приводит ко "второму рождению" мира, то в цитируемых двух строках фиксируется как раз предтворческий, предельный фазис состояния мира, в глубине которого уже назрели и накоплены творческие энергии.

Третья строфа является центральной, стержневой для всего стихотворения. Здесь мир еще пребывает в состоянии беспомощности, что выражается и в отсутствии "соглядатаев" и в полном отсутствии звуковых эффектов. Состояние полной, немой тишины -- "Ни звука" -- указывает с одной стороны на состояние немощствующего мира, не переведенного еще в состояние способности самоартикуляции, но с другой стороны указывает и на отсутствие ответного звука со стороны со-видящего и со-страдающего творческого партнера. Обращает на себя внимание тот грамматический факт, что слово "соглядатай" фигурирует во множественном числе, и, как нам кажется, это имеет особую значимость, которая мотивируется только в последующих двух строфах, где вводится в текст лирическое "я". Оказывается, что и мир /"он"/ и "я" в одинаковой мере нуждаются в со-видящем партнере, оба в одинаковой мере нуждающиеся существа, ждущие вспомогательного акта. Речь идет о взаимной нужде мира и субъекта друг в друге, что подтверждается и синтаксическим параллелизмом между соответствующими периодами первой и четвертой строфы: "Все он ли один на свете /.../ Или есть свидетель". -- "Все ли один

на свете, -- /.../ Или есть свидетель".

В четвертой строфе в текст вводится субъект, "я" в грамматически выраженной форме. Тот жест, с которым этот "я" обращается к миру, является весьма знаменательным. Творческий субъект поднимает, приближает к себе все, что "капнет" и "скапывается", подносит к губам, и этот жест может быть интерпретирован как акт вспомогательный и акт оплодотворяющий, субъект как бы присваивает, передает миру свои собственные речегенные способности, но одновременно и он оплодотворяется внутренними энергиями, живительными соками этого мира, ведь жест субъекта является двунаправленным. С одной стороны, он поднимает к себе нуждающийся мир, но с другой стороны, и он с полной открытой интенциональностью обращается к этому миру, старается проникать в его внутренний смысл, глагол "прислушиваюсь", как это уже было отмечено, как раз передает предельную напряженность и интенсификацию слухового восприятия.

Акт оплодотворения тоже является взаимным, вспомогательным актом. Таким оплодотворяющим актом является обращение субъекта к миру, присваивающего ему свои речегенные способности, но и сам мир несет в себе оплодотворяющие энергии, ведь этот мир промыт дождем, а в поэтической системе Пастернака дождь всегда выступает как благое начало, он является стимулом к творчеству, приносит вдохновение, и процесс творчества неизменно орошается плодоносным дождем⁴.

Актом приближения субъекта к миру устанавливается связь между "он" и "я". Но это есть несловесный вид общения, который осуществляется посредством слияния разных органов чувств: слуха, вкуса, обоняния. В результате этого чувственного контакта "я" с миром мир, т.е. сад, приобретает человеческую физиономию. Природа, мир перестает быть пассивным объектом созерцания и изображения, превращается в равноправного твор-

ческого партнера лирического "я"⁵.

Когда мы говорим о слиянии разных органов чувств в этом стихотворении, мы должны отметить, что состояние тишины в мире сопровождается состоянием темноты, в образной системе стихотворения полностью отсутствуют световые эффекты, как бы отсутствует зрительное восприятие мира при всем том, что один из основных вопросов поэтического мира этого стихотворения это вопрос о свидетеле, о со-видящем партнере. /Интересно отметить, что хотя в стихотворении и появляется слово "свет", но не в значении зрительного явления, а в значении "мир", "вселенная"/.

Отсутствие звуков, состояние "тишины" неоднократно сигнализируется в тексте, и на такое состояние мира указывает и начало последней, пятой строфы: "Но тишь. И листок не шелохнется".

Несмотря на отсутствие звуков, в тексте появляется целый ряд таких слов, которые указывают на внутреннюю напряженность этой тишины, готовой в любой момент разразиться в громкий плач: "капнет", "глотков", "плескания", "вздохов", "навзрыд". /Интересно также отметить, что слово "плакать" ни в прямой, ни в производной форме не фигурирует в самом тексте, хотя оно и выведено в название стихотворения/.

Художественная модель мира, закреплённая в тексте, характеризуется не только отсутствием звуков, но и отсутствием движения. Однако эта неподвижность является предельно интенсивной, она становится как бы одной из наивысших форм движения, это есть такое предельное накопление внутренней энергии, которое граничит со взрывом⁶.

Промежуточное состояние есть состояние приближения к назревающему взрыву, благодаря которому рождается стих. На такое "взрывчатое", промежуточное, предтворческое состояние самого субъекта указывает строка: "Готовый навзрыд при случае, -".

Та модель творчества, которая расшифровывается на основе анализа этого стихотворения, полностью соответствует той теоретической концепции творчества, которая развернута в эстетических трактатах Пастернака, в статье "Несколько положений" и в "Охранной грамоте". Искусство, и в частности, сам художник берет образец творчества в самой природе, где происходит непрерывный, безначальный и бесконечный творческий процесс:

"Фантазируя, наталкивается поэзия на природу. Живой действительный мир -- это единственный, однажды удавшийся и все еще без конца удачный замысел воображения. Вот он длится, ежемгновенно успешный. Он все еще -- действителен, глубок, неотрывно увлекателен. В нем не разочарываешься на другое утро. Он служит поэту примером в большей еще степени, нежели -- натурой и моделью". /"Несколько положений", гл. 6/.

"Искусство реалистично как деятельность и символично как факт. Оно реалистично тем, что не само выдумало метафору, а нашло ее в природе и свято воспроизвело". /"Охранная грамота", ч. II, гл. 7/.

Согласно такой концепции, художественное творчество есть разглядывание того непрерывного творческого процесса, который протекает в природе. От поэта требуется постоянная готовность, "открытая интенциональность", творческое состояние поэта находится в полной зависимости от процессов, протекающих в природе. Поэт находится под властью случая, поэтическое творчество -- случайное, мгновенное просветление.

Для того, чтобы точечность поэтического творчества и вечность, непрерывность природного творчества пересекались, требуется найти особые точки их пересечения и во времени и в пространстве.

Одна часть глаголов этого стихотворения указывает на временную непрерывность, процессуальность /"вслушается", "назревает", "берется за старое", "скатывается"/, а другая часть глаголов и отглагольных существительных указывает на точечность, повторяемость, отрывистость /"давится", "шелохнется", "плескания", "глотков", "вздохов"/, и с помощью их параллельного присутствия в тексте осуществляется пересечение двух разнокачественных временных происшествий, -- непрерывного, вечного, и точечного, отрывистого.

Такой точкой пересечения выступает в стихотворении "сад", и во временном и в пространственном плане. Сад одновременно воплощает в себе и замкнутое и разомкнутое пространство, он есть точка пересечения этих двух пространственных сфер. Сад одновременно воплощает в себе и искусственное, окультуренное окружение человека, и его естественное, природное окружение. В тексте встречаются слова, которые указывают на беспредельность, бесконечность этого пространства /"свет", "земля", "в полях", "далеко"/, но параллельно встречаются и такие слова, которые сигнализируют замкнутость, ограниченность пространства /"окно", "кровля", "желоб"/.

Несмотря на то, что сад выступает как поле пересечения двух пространственных сфер, действительной "встречи", настоящего сообщения в отличие от многих других стихотворных текстов Пастернака в пространственном смысле не происходит. Слова, намекающие на замкнутость пространства, в котором пребывает поэт, позволяют предполагать, что это пространство замкнуто извне, снаружи, со стороны бесконечного.

В стихотворении "Плачущий сад" мир и субъект, "он" и "я" удостоверяются друг в друге посредством влияния органов чувств, и этот процесс слияния сопровождается напряжением, страданием: "И слышно:... / Полночь в полях назревает."; "Ни признака эги, кроме жутких / Глотков и плескания в шлепанцах". Несмотря на

взаимное слияние мира и субъекта на уровне органов чувств, в этом стихотворении сам творческий процесс как процесс пересоздания мира в тексте не происходит. Условно можно сказать, что для этого нет "условий" в художественном мире текста.

С одной стороны, нет настоящего замкнутого локуса, который в системе Пастернака является одним из основных условий творчества /см. стихотворение "Про эти стихи"/, поэт здесь находится в саду, т.е. в промежуточной пространственной сфере. С другой стороны, не хватает и другого основного условия для творчества, нет видящего глаза, нет креативного зрения, которое могло бы конституировать мир как текст.

В центральной, третьей строфе стихотворения "он", т.е. сад, мир, как бы совершает переход через границы, отдельные станции и стадии этого перехода зафиксированы в тексте: "Берется за старое - скатывается / По кровле, за желеб и через".

На основе синтаксических и семантических переключек первую строфу можно поставить в параллель с четвертой, а вторую строфу с пятой. Вся логика семантической системы этого стихотворения позволяет предполагать, что в нем шестой строфы не может быть, вернее, шестой строфой стихотворения "Плачущий сад" может считаться последующее за ним в циклической системе книги "Сестра моя -- жизнь" стихотворение "Зеркало". Если в стихотворении "Плачущий сад" передается предтворческое, предречевое состояние, то в стихотворении "Зеркало" даны все условия творчества, и условие "видимости" и "читаемости", при помощи которых мир превращается в текст. В стихотворении "Зеркало" сад /мир, космос/ проникает в дом /комнату, трюмо/, осуществляется свободное двустороннее сообщение между разными пространственными и временными сферами, т.е. осуществляется метонимия в первоначальном смысле: взаимопроникновение. Если в стихотворении "Плачущий сад" мы имеем записки, то в стихотворении "Зеркало" имеем текст.

Согласно мнению Ежи Фарино, модель протекания процесса творчества, предложенная в этом стихотворении, в частности, состояние беспомощности и нужда в помощнике, равно как и сам путь к творчеству-перерождению, проявляет аналогию с историей сотворения мира. Основные элементы стихотворения, составляющие его космологическую модель /земля, сад, темнота, дождь/, подтверждают это предположение.

Примечания

1. "Лучшая половина стихов Пастернака -- о стихе...". Юрий Тынянов. "Промежуток". В: "Арханглы и новаторы". München, 1967, p. 543.
2. Dale L. Plank. "Pasternak's Lyric". The Hague, 1966, pp. 76--77.
3. Dmitri Segal. Заметки о сюжетности в лирической поэзии Пастернака. В: Boris Pasternak. Colloque de Cerisy-La-Salle. Paris, 1979, p. 159.
4. Bayara Aroutunova. Земля и небо. Наблюдения над категориями пространства и времени в ранней лирике Пастернака. В: Boris Pasternak. Colloque de Cerisy-La-Salle. Paris, 1979, pp. 199, 204, 207.
5. Milan Djurcinov. Антиномия 'романтизм' -- реализм' в поэтике Пастернака. В: Boris Pasternak. Colloque de Cerisy-La-Salle. pp. 101.
6. См.; Jerzy Faryno. Введение в литературоведение. ч. III. Katowice, 1980.
7. Устное замечание Е. Фарино при обсуждении настоящей работы в НСО Кафедры русской литературы Будапештского университета им. Л. Этвеша.

БЫТИЕ КАК ГОВОРЯЩИЙ О САМОМ СЕБЕ ЯЗЫК

/Анализ стихотворения Бориса Пастернака "Лето"/

Д. Микола

Один из возможных подходов к поэтическому миру Б. Пастернака -- тот, который ставит в центр внимания проблему поэтического языка и речи. Рассмотрим эту проблему.

Ранняя поэзия Пастернака стоит под знаком синтеза: символистическая традиция и устремления авангарда сплавляются в его стихотворениях. В. Марков объясняет происхождение этого синтеза следующим историко-литературным фактом: "... by 1914 any postsymbolist group with avant-garde aspirations or claims had to join the ranks of domestic futurism"¹.

Вместе с тем поэтический язык ранних стихотворений -- не только сплав предыдущих устремлений, но и своеобразное новое качество и по отношению к старой /символистической/ традиции, и по отношению к современному /футуристическому/ способу изображения. Как у футуристов, слово у Пастернака тоже теряет свою "посредническую" функцию и не является точкой соприкосновения между миром эмпирическим и трансцендентной сферой. Слово не может перерастать свои рамки, у него нет тайного, "запечатанного" значения. Но слово, поэтический язык /и даже только одно слово/, как это было прежде, может представлять сущность бытия. Позиция пастернаковского поэта в этом смысле сходна с позицией художника-символиста; он тоже с помощью интуиции улавливает эту сущность. Сущность бытия, однако, находится уже не в трансцендентальном мире, как в символистическом мирозерцании, и не является сущностью вновь конструируемого технического мироздания, как у футуристов, а выступает как скрытая маской сущность, причем эта сущность интеллектуально утверждается Пастернаком как "трансцендентная". Как и футу-

ристы, Пастернак считает слово трансцендентным, но всегда тождественным самому себе предметом. В поэтическом языке Пастернака никогда не бывает так, чтобы слова отказывались от своих подлинных значений и "вели себя" странно, дико и чрезмерно, как слова-предметы у футуристов. Творчество, в пастернаковском смысле, не пересоздание и не разрушение, т.е. изменение действительности, а сосредоточенность внимания на действительности: обнаружение и изображение. Сам Пастернак говорит об этом так: "Искусство... реалистично тем, что не само выдумало метафору, а нашло ее в природе и свято воспроизвело"². Тропы, или "семантические центры"³ стихотворений Пастернака неразложимы на сравнивающее и сравниваемое, на вызывающее и вызванное, или на часть и целое, вразрез с традиционными тропами. Пастернак создает тропы, в которых слово само по себе образ, так как предмет тождественен тому естественному окружению, в котором он существует. По мнению Ю. Лотмана, поэтический мир Пастернака основан на разрушении языковых связей. Вернее сказать, для Пастернака основной создающий троп принцип проявляется в реальных отношениях вещей, которые поэт наблюдает в природе. Реальное же отношение вещей единственной живой вселенной -- непрерывное соприкосновение, выражающееся с помощью особого метонимического языка. Применение этого языка отменяет традиционную позицию, когда поэт говорил о чем-нибудь читателю, в силу того, что поэт сглаживает границу между говорящим субъектом и предметом речи; то, что говорится, тождественно тому, кто говорит. В этом смысле язык действует не как средство выражения, исчезает связь между лицом, имеющим эмоции, волю, сознание, и внутренними психическими содержаниями, которые объективируются и становятся такими же предметностями, как предметы природы. Поэтому появляющееся в стихотворениях грамматически выраженное формой единственного числа первого лица "я" -- лже-индивид. Психические переживания остаются пережитыми лицами, но внимание уже устремляется

не на образ и содержание переживания, а на его общее течение и закономерности.

Язык уже не является средством передачи "речи о чем-нибудь". Язык -- речь о самой себе, -- ее повод, и ее цель заключаются в ней самой, как и у других "существующих". Бытие проявляется в каждом предмете и в каждом процессе мира, и для того, чтобы можно было понять его, надо воспринять с виду отдельно стоящие предметы и процессы в их взаимоотношениях. Поэт, бытие которого оправдывается бытием языка, указывает на эти с виду скрытые, но на самом деле открытые отношения, тем, что он выражает, точнее творит свой опыт бытия, связывая "кирпичики" языка такой гомогенной цепью, которую он считает реальной. Пастернак создает фикцию языковой автоматизации, то есть поэтический язык воздействует таким образом, что создается впечатление, будто бы говорит сам язык, как барабанит дождь или шумит ветер. Тот факт, что язык может быть автоматизирован, доказывает для поэта трансцендентность языка, гарантирует ее. Но совершенно очевидно, что это -- интеллектуально творимая трансцендентность, ведь трансцендентны у Пастернака не смысл и значение языка, а его функция: стихотворение есть осуществление трансцендентной языковой функции. Такой взгляд на язык восходит к философской традиции, которая получила общее название "метафизика субъективности", и последним влиятельным представителем которой был Эдмунд Гуссерль. Язык -- в понимании Гуссерля -- "преисполняется духом монологического тождества"⁴. Коммуникация возникает не посредством диалога, обращений; коммуникация есть "интеракция имеющих тождество сознаний в однородном языковом пространстве"⁵. В этом "однородном языковом пространстве" невозможны вопросы -- ведь некого расспрашивать, -- но они и не нужны, ведь вопросы возникают из опыта недостаточности. Пастернаковское стихотворение есть такой ответ, которому не предшествует вопрос: направленность поэта и поэтического язы-

ка на сущность бытия, проникновение за маски эмпирического мира, не "вопросение" бытия, а проявление бытия. То есть вместо вопроса мы имеем интенциональность, которая относится к сфере, находящейся не после опыта /*aposteriori*/, а до него /*apriori*/.

Текст стихотворения "Лето", написанного Пастернаком в 1930 году, подчеркнута структурирован: наряду с т. наз. принципом золотого сечения, или золотой пропорции, в нем осуществляется двоякая симметрия.

Золотое сечение достигается с помощью рифм и количества слогов стихотворения. Рифмы до конца стихотворения -- перекрестные, кроме одной строки. Количество слогов тоже правильное: в нечетных строках -- 12 слогов, в четных -- 11 слогов; тоже кроме одной. Но в стихотворении и неправильность правильна; ведь именно в единственной строке без рифм изменяется и количество слогов: это 17-ая строка. Это та же строка, конец которой не рифмуется ни с одной из последующих строк. /Уточним предыдущее утверждение о перекрестных рифмах: в пятой строфе формула рифм несколько нарушается, но в основном не изменяется: *х а б а а б*./

Количество слогов тоже меняется, строфа начинается одиннадцатисложной строкой, и "порядок" восстанавливается только в пятой строке строфы, где за предыдущей двенадцатисложной строкой опять следует двенадцатисложная. 17-ая строка таким образом является серединой точкой золотого сечения, так как в стихотворении всего 44 строки, которые, по правилам золотого сечения, относятся друг к другу как 17:27.

Двоякую симметрию можно изобразить следующим образом:

I.	4	+	2	+	4				
	2	+	2	+	2	+	2	+	2
II.	2	+	6	+	2				

В первом случае деление соответствует тому, что являет-

ся скрытым объектом речи. Во втором случае деление связано с тем, кто, или "что" говорит в данной части. Два возможных принципа деления вовсе не жестко отделимы друг от друга, ведь и в этом стихотворении осуществляется принцип, описанный в первой части этой статьи: тождество говорящего субъекта скрытому объекту речи.

В первом случае текст стихотворения организуется с помощью "ключевых слов", включенных в отдельные единицы. Это: 'память', 'сумерки', 'бессмертье'. Ключевые слова в данных единицах находятся в разных позициях. Первое стоит во главе своей единицы, второе находится посередине, а третье -- в конце единицы. Первое ключевое слово организует строфу синтаксически /субстантивными управлениями/, во втором случае доминирует семантическая функция /цепь метафор/ и, наконец, в последнем -- господствует надъязычный или внеязычный принцип, который вернее можно было бы назвать прагматическим принципом /предвестие других произведений/. Первая из трех единиц подразделяется на меньшие разделы, в результате чего рождается вторая симметрия. Разделение проводится с учетом ключевых слов, и с той точки зрения, кто, или "что" говорит в данной части. В первых шести строках первой четырехстрочной части память говорит о самой себе, определяет, описывает свое содержание. Стихотворение начинается установлением вроде дефиниции: "Ирпень -- это память...". Значит, Ирпень не тождественен конкретному месту, где происходит событие -- летний отдых. Ирпень тождественен памяти об этом. Ирпень же как память создается не сознательным актом и интенциональностью, а является непроизвольным, бессознательным психическим процессом, который обычно называется способностью воспоминания. На это указывает кажущееся импровизированным перечисление вобравших в себя содержание памяти образов включенного в название Ирпеня объектного или объективированного мира. То, что сохраняется в памяти, обыкновенно не зависимо от воли и

сознания вспоминающего субъекта. Процесс воспоминания, то есть воссоздания определенных вещей, конечно, может протекать сознательно и намеренно, даже при непосредственном переживании мы можем закреплять кое-что в памяти так, чтобы позже, при отсутствии данной вещи, она могла бы быть реконструирована с помощью воспоминания; но здесь, в этом стихотворении речь идет не о сознательном воспоминании, а о бессознательном -- и хотя и субъективном, но не связанном с личностью -- механизме воспоминания. Этот механизм автоматизирован, априори дан всем и каждому, непрерывно действует в психике каждого человека по законам природы.

В последних двух строках раздела монотонную синтаксическую систему сменяет другая, состоящая из синонимов слова "благодарность". Здесь вступает в стихотворение "я" -- правда, только как носитель выражаемой многими словами всей возможной человеческой благодарности. Чувство благодарности автоматизируется в стихотворении таким же образом, как и воспоминание: в нем открывается не конкретный носитель данного переживания, а как бы сама благодарность становится "универсальным законом природы". Бытие благодарности зависит не от того, в ком она возникает, а от того, что ее вызвало. Однако в последних двух строках о благодарности все же говорится не о благодарности, акцент делается на слове малы: то есть, о всех возможных формах благодарности, которые человек может переживать, утверждается, что они "малы", -- как будто благодарность может быть измерима, как некая плата. Поэтому представленное притяжательным местоимением "я" -- не настоящий говорящий. О благодарности говорит не он, а сама благодарность, как таковая /благодарность вообще/, благодарность как предмет вызывает его к существованию в той мере, в какой в его психике может осуществляться благодарность.

Объективизация воспоминания и благодарности осуществля-

ется посредством языковой инверсии, которая характерна для всего раздела. Обыкновенный порядок отношения субъекта и предиката изменяется: не субъект вспоминает об Ирпени, а Ирпень вспоминает о нем, и обо всем, что с ним там случилось; субъект не может быть благодарным за что-нибудь, а только сама благодарность может быть благодарной.

В следующем восьмистроочечном разделе нет больше монотонности синтаксической структуры, инверсия осуществляется не синтаксическими средствами. В дальнейшем даже не нужна объективизация субъекта, ведь лишение того, кто вспоминает, субъективности создает фикцию речи предметов, которая не нарушается несмотря на применение обыкновенных синтаксических структур. В следующих двух строфах действует уже именно эта сконструированная фикция, точнее манера речи: предметы памяти Ирпени начинают говорить о самих себе и об окружающем их мире.

Следующая часть тоже не описание сумерек, сумерки тоже говорят о самих себе. Подобно образам памяти и метафоры сумерек не связаны с конкретным переживанием конкретной личности. Это обеспечивается, с одной стороны, уже созданной языковой фикцией, а с другой стороны -- особой переоценкой и разделением традиционных временных и пространственных связей и отношений. Стоящее в начале 17-ой строки обстоятельство времени указывает на длительность времени /"в дни съезда" = несколько дней/, но событие в крайнем случае могло бы случиться только за один день, и даже за несколько минут. Ведь можно, конечно, представить себе, что шесть женщин все время топтали луга в "дни съезда", и облака все время лениво паслись на небе, но то, что в эти дни смеркалось бы без конца -- невысказано. Однако, следующие друг за другом утверждения говорят именно об этом, равно как и ряды метафор, которые становятся все монументальнее: сумерки хитрым маневром

соединяют весь мир, самое малое сводя с самым большим. В последних трех строках строфы в подкрепляющих друг друга синтаксических и семантических параллелях звучит ритмический язык сумерек, в котором соединяются макроскопические пространства /сумерки, небо, земля/ с пространствами микрокосмоса /репейник, ирпенки, паневы/, а метафоры огня говорят о "сгорающей жизни". В последней строфе предметы макрокосмоса и микрокосмоса уже неотделимо и окончательно смешиваются: простор сокращается до "коленей", огонь сумерек заменяется "далекими зарницами", которые как кроткие, нуждающиеся в кормлении и защите олени подтягиваются к человеческим жилищам. Метафоры "хитрый маневр", "жулики" вразрез с домашностью, "уютностью" других образов намекают об угрожаемости.

Космические измерения времени, пространства и движения оказываются в таком же бытийственном состоянии, как предметы и психические процессы человека: весь мир меркнет. Это тот имманентный закон, который сливает в одну гомогенную среду все существующее в мире. Это -- закон бренности.

В последней части отношение между субъектом и объектом речи не изменяется, но вступает в силу новый элемент -- направленность речи. Речь оказывается возведенной на прагматический уровень, рядом с субъектом и объектом речи выступает тот, к кому речь обращена. Речь же направлена к "я" стихотворения и к "мы", к поэту и к каждому человеку, точнее к их сознанию. "Речь" бытия, которое существует в предметных формах, и посредством этих форм непрерывно говорит, априори дана и закономерна, как воспоминание или благодарность; сознательный процесс понимания речи тоже априори дан и закономерен, поскольку сознание тоже часть бытия; однако это -- не непрерывный процесс: существует точка, где бессознательное существование в мире вдруг становится сознательным.

Образ перехода этой границы очень сложный. Человек /всеобщее "я"/ делает невольный, но тем более энергичный жест:

"Я с неба, как с губ, перетянутых сыпью,
Налет недомолвок сорвал рукавом."

Этим жестом поэт срывает маску с лица бытия. Бытие говорило и перед этим жестом, потому что его сущность есть речь, но эта речь была неслышной для человека. Услышать речь -- значит понять ее:

"...; и поняли мы, / Что мы на пиру в вековом
прототипе - / На пире Платона во время чумы."

Бытие не только речь сама по себе и речь о самой себе, бытие есть речь о чем-то другом: речь о смерти. Словно как искусство, которое, по мнению доктора Живаго, героя романа Пастернака: "... всегда, не переставая, занято двумя вещами. Оно неотступно размышляет о смерти и неотступно творит этим жизнь"6.

В точке, в которой происходит понимание, два языка скрещиваются: язык бытия и язык творчества. Пастернак, конечно, никогда не делал различия между двумя языками. Для него язык бытия и язык творчества -- тождественны. Это тождество он выражает тем, что ни на миг не изменяет избранной им манеры речи: роль говорящей природы принимают предметы культуры; но как и мир природы, так и мир культуры есть органическая часть того же самого единственного и единого бытия. После достигнутого понимания начинает говорить не другой язык, а тот же самый язык достигает своей полноты; имманентная речь сущности сменяется речью о сущности, посредством искусства творится трансцендентальное.

Б. Пастернак: Лето

Ирпень -- это память о людях и лете,
О воле, о бегстве из-под кабалы,
О хвое на зное, о сером левкое
И смене безветрия, ведра и мглы.

О белой вербене, о терпком терпении
Смоли; о друзьях, для которых малы
Мои похвалы и мои восхваленья,
Мои славословья, мои похвалы.

Пронзительных иволог крик и явленье
Китайкой и углем желтило стволы,
Но сосны не двигали игол от лени
И белкам и дятлам сдавали углы.

Сырели комоды, и смену погоды
Древесная квакша вещала с сучка,
И балка у входа ютила удода,
И, детям в угоду, запечье .. сверчка.

В дни съезда шесть женщин топтали луга.
Лениво паслись облака в отдалении.
Смеркалось, и в сумерках хитрый маневр
Сводил с полутьмою зажженный репейник,
С землею -- саженные тени ирпенек
И с небом -- пожар полосатых панев.

Смеркалось, и ставя простор на колени,
Загон горизонта смыкал полукруг.
Зарницы вздымали рога по-оленьи,
И с сена вставали, и ели из рук
Подруг, по приходе домой тем не мене
От жуликов дверь запиравших на крик.

В конце, пред отъездом, ступая по кипе
Листвы облетелой в жару бредовом,
Я с неба, как с губ, перетянутых сыпью,
Налет недомолвок сорвал рукавом.

И осень, дотоле вопившая выпью,
Прочистила горло; и поняли мы,
Что мы на пиру в вековом прототипе --
На пире Платона во время чумы.

Откуда же эта печаль, Диотима?
Каким увереньем прервать забытье?
По улицам сердца из тьмы нелюдимо!
Дверь настехь! За дружбу, спасенье мое!

И это ли происки Мэри-арфистики,
Что рока игрою ей под руки лег
И арфой шумит ураган аравийский,
Бессмертья, быть может, последний залог.

1930

Примечания.

1. В. Марков. Russian Futurism. Berkley and Los Angeles. 1968. Цитирует Olga Hughes: The Poetic World of Boris Pasternak.
2. Б. Пастернак. Охранная грамота. ч. II, гл. 7.
3. Термин Лотмана. /Стихотворения раннего Пастернака. Труды по знаковым системам. Тарту, 236 н./
4. А. Losonc. Hírlapvonalatkozások. Forum, 1988. Novi Sad, с. 116.
5. А. Losonc. Ук. соч., с. 116.
6. Б. Пастернак. Доктор Живаго. Société d'Édition et d'Impression Mondiale 1959. 107 с.

Содержание

I. Проза

А. Фейер:	Человек, истина, универсальность /Анализ романа Б. Пастернака "Доктор Живаго"/	1
К. Секе:	"Называние" и "наименование" в "Детстве Люверс" Б. Пастернака	29

II. Теория

А. Хан:	Основные предпосылки философии твор- чества Б. Пастернака в свете его ран- него эстетического самоопределения . . .	39
---------	---	----

III. Поэзия

Е. Фарино:	Некоторые вопросы поэтики Пастернака /"Вечерело. Повсюду ретиво..."/ . . .	135
Е. Фарино:	Греческая губка на зеленой скамейке в "Весне" Пастернака	181
А. Маймескулов:	"Весна" Пастернака /дескриптивный уровень/	223
Д. Явор:	Трактовка стихотворения Б. Пастернака "Раскованный голос" в свете платонов- ского Сократа об Эросе	241
В. Лепахин:	Иконопись и живопись, вечность и вре- мя в "Рождественской звезде" Б. Пас- тернака	255

IV. Работы студентов - участников семинара

К. Галоци:	"Театр" в "Апеллесовой черте" Б. Пас- тернака	279
Э. Теди:	"Письма из Тулы" Б. Пастернака. Худо- жественная проза и философия твор- чества	297
Д. Пуста:	Б. Пастернак: "Плачущий сад" /Анализ стихотворения/	319
Д. Микола:	Бытие как говорящий о самом себе язык /Анализ стихотворения Б. Пастернака "Лето"/	331

Содержание	343
Contents	345

Contents

I. Prose

- A. Fejér: Man, Truth, Universality
/An Analysis of B. Pasternak's Novel
"Doctor Zhivago"/ 1
- K. Szőke: "Nazyvanie" and "naimenovanie" in
B. Pasternak's Lovers' Childhood . . . 29

II. Theory

- A. Han: The Basic Principles of the Philosophy
of B. Pasternak's Works in the Light
of his Early Esthetic Self-Definition 39

III. Poetry

- E. Faryno: Some Questions of Pasternak's Poetry
/"Vecherelo. Povsjudu retivo..."/ . . . 135
- E. Faryno: A Greek Sponge on a Green Bench in
Pasternak's "Spring" 181
- A. Maimeskulov: B. Pasternak's "Spring"
/On a Descriptive Level/ 223
- Gy. Jávori: An Interpretation of B. Pasternak's
Poem "Raskovannyj golos" in the
Light of the Teaching of Plato's
Socrates about Eros 241
- V. Lepakhin: Iconography and Painting, Eternity
and Time in B. Pasternak's "Christmas
Star" 255

IV. Students' Papers

- K. Gálóczy: "Theatre" in B. Pasternak's "Apel-
lesova cherta" 279
- E. Tegyi: B. Pasternak's "Letters from Tula"
Artistic Prose and Philosophy. 297
- D. Puzta: B. Pasternak's "The Weeping Garden"
/An Analysis/ 319
- Gy. Mikola: Existence - as a Language that
Speaks about Itself.
/An Analysis of B. Pasternak's Poem
"Summer"/ 331

Contents /Russian/ 343

Contents /English/ 345

**Készült: A Szegedi Magas-és Mélyépítőipari
Vállalat Sokszorosítójában.**

Feladó vezető: Mazán Jánosné